

**Tres composiciones con aires de bambuco y currulao implementando la instrumentación de
los formatos Rock Band y Big Band**

Juan David Martínez Grisales

Asesor

Diader Esteban Pérez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes Y Humanidades (ECSAH)

Programa de Música

Facatativá

2023

Agradecimientos

Las palabras de agradecimiento se quedan cortas teniendo en cuenta todas aquellas personas con las que he tenido la oportunidad de compartir, que me han conocido, apoyado y que han hecho parte de mi crecimiento tanto personal, como profesional.

Primeramente, el mayor reconocimiento y agradecimiento es para Dios, que me ha regalado el hermoso talento de la música, el cual cambio mi vida para siempre y me permite cumplir un sueño más en este camino llamado vida. Agradecimientos enormes tanto a mis padres Erika Grisales y Carlos Martínez como a mi abuela Carmen Mayorga, que con su crianza me enseñaron a ser un hombre valiente, disciplinado y que no se rinde.

A todo el equipo de monitores de la UNAD, por brindarme enseñanzas de valor incalculable tanto en lo académico, como en lo personal, ayudándome a crecer como persona y profesional, también, para culminar mis estudios profesionales en música. Al cuerpo docente del programa de música de la UNAD, en especial mi asesor de grado, el maestro Diader Esteban Pérez, quien fue una guía muy importante en este proceso final.

También aquellos amigos, músicos y colegas, que se tomaron el tiempo de escucharme y enseñarme, en especial a mi amigo y colega Emmanuel Ortiz, por su guía y apoyo incondicional. También agradecimiento total para Juan Jose Martínez y nuestra banda HDT a través de la cual mis composiciones y arreglos se han hecho realidad. Finalmente, a una persona muy especial que conocí en la recta final de este proceso, pero que me apoyo en los momentos más complejos del camino cuando creía desfallecer, gracias María José.

Finalmente, gracias infinitas a la música, que ha sido mi compañera en los momentos más felices de mi vida y que en los más tristes sirvió como bálsamo para mi alma, además de que a través de ella puedo expresarme con entera libertad, siendo una maestra para mí y uno de mis mayores motivos para seguir esforzándome.

Resumen

El bambuco y el currulao, con el paso del tiempo se han convertido en géneros musicales importantes para el territorio colombiano, representando no solo una estructura musical, sino también, formando parte importante de la cultura perteneciente a las regiones pacífica y andina, arraigándose fuertemente en la mente y corazón de los colombianos, además, estas expresiones musicales, representan el sentir de los pobladores de cada territorio al que pertenecen, siendo esta la razón de que sus letras hablen de su historia, de elementos y vivencias cotidianas, la naturaleza, etc. Aparte, con el recorrer de sus caminos, se pueden ver los elementos tradicionales con los que estos fueron concebidos y a su vez, apreciar las nuevas intervenciones musicales que se han empleado para estos géneros, incluyendo nueva instrumentación, fusión de géneros, entre otros. Y llevando a su vez tanto al bambuco como al currulao a nuevas posibilidades y variantes. Por ende, este trabajo de investigación –creación pretende, en primera instancia, establecer un acercamiento entre estos géneros musicales a los formatos de big band y rock band, por medio de la composición de tres obras musicales, una con aires de bambuco, otra con aires de currulao y la obra final que será una fusión entre ambos aires.

Palabras Clave: Currulao, bambuco, big band, rock band, tímbrica.

Abstract

Bambuco and currulao, with the passage of time, have become important musical genres for the Colombian territory, representing not only a musical structure, but also forming an important part of the culture belonging to the Pacific and Andean regions, taking strong root in the mind and heart of Colombians, in addition, these musical expressions represent the feelings of the residents of each territory to which they belong, this being the reason why their lyrics talk about their history, everyday elements and experiences, nature, etc. . Furthermore, as you walk along their paths, you can see the traditional elements with which they were conceived and, at the same time, appreciate the new musical interventions that have been used for these genres, including new instrumentation, fusion of genres, among others. And in turn leading both bambuco and currulao to new possibilities and variants. Therefore, this research-creation work aims, in the first instance, to establish an approach between these musical genres to the big band and rock band formats, through the composition of three musical works, one with a bambuco air, another with currulao airs and the final work that will be a fusion between both airs.

Keywords: Currulao, bambuco, big band, rock band, timbrical.

Tabla de Contenido

Introducción	14
Planteamiento Temático	16
Justificación.....	20
Objetivos	22
Objetivo General.....	22
Objetivos Específicos	22
Marco Teórico	23
Bambuco	23
Antecedentes	23
Características Del Bambuco.....	24
Formato Instrumental	25
Ritmo.....	25
Armonía.....	28
Melodía.....	31
Forma	31
Currulao	34
Antecedentes	34
Características Del Currulao	36
Formato Instrumental	36
Bombo golpeador o macho.....	37
Bombo arrullador o Hembra.....	37
Cununo Macho	38
Cununo Hembra.....	39
Guasás.....	39
Marimba de Chonta	40

Ritmo.....	43
Forma	45
Repique.....	45
Revueltas	45
Requintas	45
Bordón	45
Armonía.....	47
Melodía.....	49
Los Formatos	50
La Rock Band	50
La Big Band.....	52
Técnicas o Características Orquestales y Compositivas.....	53
Intervalos.....	53
Tensiones Disponibles	53
Arpeggios.....	56
Anticipación Rítmica	56
Doble Cromática	56
Movimiento a Dos Voces.....	56
Voicing.....	58
Unísono.....	59
Marco Metodológico	60
Bamburock.....	60
Contextualización	60
Tratamiento Tímbrico	60
Formato y Forma.....	61
Eje Rítmico.....	63
Eje Armónico	66
Eje Melódico	68
Jazzolao	71

Contextualización	71
Tratamiento Tímbrico	71
El Formato	72
Forma	72
Eje Rítmico.....	74
Eje Armónico	76
Eje Melódico	81
Bambulao.....	83
Contextualización	83
Tratamiento Tímbrico	83
Formato y Forma.....	84
Eje Rítmico.....	84
Eje Armónico	89
Eje Melódico	92
Conclusiones	94
Referencias Bibliográficas	96
Anexos.....	99

Lista de Tablas

Tabla 1 Estructura formal del currulao	46
Tabla 2 Forma de la composición Bamburock y formato instrumental	62
Tabla 3 Forma de la composición Jazzolao	73
Tabla 4 Forma de la composición Bambulao y formato instrumental	85

Lista de Figuras

Figura 1 Golpes sencillo y redoblar de tambora.....	26
Figura 2 Golpes apasillao de tambora en 3/4	27
Figura 3 Patrón rítmico de guitarra y tambora en compases 3/4 y 6/8.....	28
Figura 4 Análisis primer sistema armónico de la obra “Vivir Cantando” de Lucho Vergara, compases 1-16	29
Figura 5 Análisis primer sistema armónico de la obra “Fantasía 6/8” de José Burbano, compases 1-16.....	30
Figura 6 Análisis armónico sección A’ de la obra Bambuquisimo.....	33
Figura 7 Formas rítmicas básicas del bombo golpeador	37
Figura 8 Forma rítmica del bombo arrullador	38
Figura 9 Forma rítmica del Cununo macho	38
Figura 10 Forma rítmica del Cununo hembra	39
Figura 11 Forma rítmica de las Guasás	40
Figura 12 Bordes del currulao	41
Figura 13 Triples o requintas bases del currulao.....	42
Figura 14 Convenciones de la percusión.....	43
Figura 15 Base de currulao, juga, juga grande y torbellino	44
Figura 16 Análisis armónico de un fragmento de la marimba perteneciente a la pieza musical “el currulao me llama”	48
Figura 17 Intervalos Musicales	54

Figura 18 Tensiones disponibles según las características de cada acorde.....	55
Figura 19 Tipos de arpeggios.....	57
Figura 20 Ejemplos de anticipación rítmica.....	57
Figura 21 Doble cromática.....	58
Figura 22 Movimiento Paralelo a Dos Voces	58
Figura 23 Voicing en disposición abierta y cerrada.....	59
Figura 24 Unísonos transportados.....	59
Figura 25 Patrón y fill base de rock en batería utilizado en la composición Bamburock compases 10-12.....	63
Figura 26 Patrón base de bambuco en la composición Bamburock compases 18-20.....	64
Figura 27 Variación #1 del patrón base compases 37-39 y variación #2 del patrón base compases 118-120.....	64
Figura 28 Cortes presentes en la obra Bamburock compas 36, 53 y 68	65
Figura 29 Métricas 2/4, 5/4 y 6/8 compases 13-16 de la obra Bamburock.....	66
Figura 30 Compases 1-9 de la introducción de Bamburock	67
Figura 31 Drops presentes en los compases 1-9 de la obra Bamburock.....	67
Figura 32 Análisis armónico compases 45-61 de la sección B de Bamburock.....	68
Figura 33 Obligado previo a la sección A compases 15-16.....	69
Figura 34 Melodia y contra melodia compases 18-33 de Bamburock	70
Figura 35 Patrones base usados en la composición Jazzolao.....	75

Figura 36 Compases 5-12 donde se evidencian algunos de los cortes utilizados en la composición Jazzolao	75
Figura 37 Patrón rítmico implementado en los solos compases 65-97 de la composición Jazzolao	77
Figura 38 Compases 5-10 de la composición Jazzolao.....	78
Figura 39 Progresión II – V – I compases 19-21	79
Figura 40 Compase 16 secciones de saxofones y trompetas de la composición Jazzolao	80
Figura 41 Sincopa y movimiento paralelo a dos voces compases 34 y 35 de Jazzolao	81
Figura 42 Compases 34-42 de la composición Jazzolao.....	82
Figura 43 Bordones y requintas del piano compases 45-55 de Jazzolao	82
Figura 44 Patrones rítmicos implementados en la obra Bambulao	86
Figura 45 Ritmo de bambuco sobre piano ejecutando requintas y bordones compases 59-62 de la obra Bambulao	87
Figura 46 Ritmo de currulao sobre guitarra ejecutando ritmo bambuco compases 86-89 de la obra Bambulao	88
Figura 47 Comparación entre el voicing de guitarra y el de piano en relación con el bajo compases 49-50	89
Figura 48 Movimientos paralelos a dos voces del piano en relación con el bajo y la guitarra compases 59-62	90
Figura 49 Análisis armónico compases 14-29 de la primera sección de la obra Bambulao	91
Figura 50 Melodía y contra melodías de la sección B de la obra Bambulao	92

Figura 51 Ejemplo de movimiento cromático ejecutado por el saxofón tenor, compas 85 de la obra Bambulao93

Lista de Anexos

Bamburock	99
Jazzolao	109
Bambulao	129

Introducción

El currulao y el bambuco, son dos géneros musicales que comparten ciertas características, algunas de estas son, su métrica, su desarrollo rítmico-melódico, el uso de ciertos recursos como los arpeggios en la melodía, etc. Por otro lado, esto contrasta con un origen y recorrido histórico el cual dista el uno del otro, además, está el hecho de que la popularización y reconocimiento de ambos no ha tenido la misma repercusión a lo largo de su historia.

Es así, como el currulao y el bambuco han pasado por diferentes procesos de cambio, desembocando en la adquisición de aquellas características que les dan una identidad musical y haciéndolos diferentes de otros géneros o estilos. Algunas de estas características pueden ser, su morfología o inclusive la tesitura de los instrumentos usados para su interpretación. Del mismo modo, ambos han contado con procesos de readaptación que han permitido indagar en nuevas sonoridades a través de diversos instrumentos musicales que no necesariamente son propios de sus respectivos formatos tradicionales o de los recursos orquestales y compositivos que han enriquecido estos géneros musicales.

Lo anterior no es sinónimo de que estos géneros estén completos, es todo lo contrario, pues ambos géneros se encuentran en un constante proceso de exploración por parte de músicos compositores y arreglistas, buscando a su vez nuevos recursos musicales como la orquestación, que permitan adaptar estos géneros a otros formatos musicales, llevándolos inclusive a instrumentos netamente solistas.

Por ende, para este proyecto, se toman como referentes, algunos compositores y arreglistas de obras relacionadas con los géneros musicales del currulao y el bambuco, en especial León Cardona y Hugo Candelario, cuyos recursos musicales son acordes con el

tratamiento tímbrico que se dará a las composiciones, brindando así un aporte significativo al desarrollo de esta investigación.

Teniendo en cuenta lo anterior, para el presente trabajo de investigación-creación, se realizarán tres obras musicales con aires de bambuco y currulao, teniendo como eje central el tratamiento tímbrico, en especial el aspecto tímbrico instrumental, además, se emplearán técnicas de orquestación y composición para la realización de las mismas, lo que permitirá dotarlas a su vez de una sonoridad característica a cada composición.

Las mismas se dividirán de la siguiente manera; una obra con aires de bambuco, implementando el formato Rock Band, que se consta de guitarra eléctrica, el bajo y la batería, además de otro instrumento que ha sido usado en el rock mayormente el de los 80's, como es el sintetizador.

La siguiente obra será con aires de currulao, para la cual se utilizará el formato Big Band presente en la música Jazz.

Finalmente, en la última composición, se fusionarán tanto los formatos empleados anteriormente como los aires de bambuco y currulao en una sola obra.

Planteamiento Temático

Guerrero (2014) indica que la música y el hombre han estado intrínsecamente relacionados desde su mismísima aparición. Es así, que, con el tiempo, tanto la música como el ser humano han pasado por diferentes procesos de transformación y cambio, entre los que se encuentran, nuevos conceptos musicales y formas alternativas de ver e interpretar la misma. A su vez, la aparición de nuevas tecnologías, estructuras formales, géneros, formatos y estilos musicales, han generado que la música tome un rumbo y una apertura en todo el mundo.

A su vez, el territorio colombiano no es indiferente a esta relación tan profunda que ha tenido la música con el género humano. Esto se evidencia en lo arraigada que ha estado la música colombiana con las personas del común, llegando inclusive a tocar temas sociales, culturales y comportamentales.

Los géneros musicales son espacios desde donde construimos aspectos fundamentales de nuestro ser social y desde los cuales se constituyen los códigos y límites de lo que supone es no solo un lenguaje musical apropiado, sino también un comportamiento socialmente válido. Parra Ochoa (1997)

Tomando como punto de partida lo mencionado anteriormente, es necesario hablar de los géneros musicales del bambuco y currulao desde su aparición. Primeramente, del bambuco, cuyo origen señala que, “las primeras citas acerca del bambuco son un tanto confusas y como ocurre con muchos otros géneros tradicionales, parecen referirse no exclusivamente a la música sino también al baile y a la reunión festiva” (Manuel Bernal, 2017, p. 2).

Es por lo anterior, que se ha generado un gran debate en cuanto a cuál fue el origen del bambuco, llevando a que autores como Camilo Martínez, escribieran acerca del tema, proponiendo los posibles escenarios en los que se dio origen a este género musical.

Por otra parte, el currulao a diferencia del bambuco, tiene un origen consistente debido a que se ha llegado a la rotunda conclusión de que este proviene del continente africano, es por tal motivo que su origen es respaldado por el hecho de que Colombia tuvo una gran concentración de africanos en su territorio durante la época colonial y en la actualidad. A su vez, Ocampo (1976) menciona que, “En el litoral pacífico y el Choco se concentró el mayor porcentaje de población negra, siendo el área de las supervivencias africanas más representativas de Colombia”.

Según lo anterior, la relación profunda entre la música y el ser humano, juntos con el denominado “progreso” ha generado que en la música folclórica de varios países en el mundo se empiecen a usar nuevas herramientas musicales, tanto inmateriales como materiales, para la composición de diferentes géneros y estilos musicales, tanto tradicionales como contemporáneos.

A su vez, diversos músicos y bandas, han promovido el uso de instrumentos eléctricos y virtuales dentro de los géneros folclóricos propios de su país. Esto se ha popularizado también en Colombia, que introduciendo al marco tradicional estos instrumentos y desarrollando la esencia del estilo o género han obtenido nuevas e interesantes sonoridades. Un ejemplo de ello es Grupo Bahía, que en sus orígenes se aprecia un tratamiento musical apegado a lo tradicional, contrastando con los instrumentos usados en la actualidad, incursionando con sus canciones en formatos contemporáneos y diferentes, llegando a implementar guitarras y bajo eléctricos, batería, e inclusive llegando a usar formatos orquestales, sin perder el sonido característico del currulao.

Es por ello, que se hace necesario seguir incursionando en nuevos formatos y tratamientos musicales que puedan ser implementados tanto en estilos como en géneros tradicionales, logrando mantener la esencia de estos y a su vez proporcionar nuevos timbres a lo que ya se

conoce e inclusive generando timbres completamente nuevos y a si vez aportando al repertorio de estos géneros.

Finalmente y teniendo en cuenta los formatos instrumentales, durante el siglo XX empiezan a aparecer nuevos instrumentos denominados “eléctricos”, estos, como su nombre lo indica, dependen de un medio que pueda reproducir su sonido, este es el caso de bajos y guitarras eléctricas que además de la electricidad necesitan de un amplificador para reproducir su sonido de mejor manera, también, en otros casos como los pianos eléctricos, se necesita de una toma de corriente y un cable para producir su sonido.

Debido a lo anteriormente mencionado, empezaron a aparecer nuevas tímbricas que abrieron la puerta a géneros y estilos musicales como el rock y el jazz, generando nuevos timbres proporcionados por los instrumentos que se implementaron en aquella época para su interpretación y que aún siguen vigentes en estos.

Jordi Sierra (2016), en su texto “Historia del Rock: La música que cambió el mundo”, menciona que, la primera vez que se usó este término “rock” para denotar un género musical fue en el año de 1953, a pesar de ello, ya desde 1951 y 1952 había canciones con el sonido característico de rock and roll.

Debido a este nuevo concepto musical y su creciente popularidad, artistas como Elvis Presley se convirtieron en iconos del género. El Rock empezó a caracterizarse por tener un formato instrumental base que consistía en, una o dos guitarras (en caso de que fuera una sola debía ser eléctrica y en el caso de que fueran dos podrían ser las dos eléctricas o una eléctrica y otra electroacústica), un bajo eléctrico y la batería, esto en el caso de ser formatos netamente instrumentales, en casos que fueron más populares, a este formato se le incluyó una voz líder (con el tiempo se incluyeron voces líderes masculinas y femeninas, al igual que coros). Además,

con el tiempo se fueron incluyendo instrumentos no tan comunes para el género como instrumentos de cuerda frotada, piano y sus derivados eléctricos, tales como los sintetizadores.

Por otra parte, Ted Gioia (2016), en su texto “Historia del Jazz”, narra la historia del género desde el mismo momento en que las culturas africanas y europeas colisionan en el continente americano. Por ello se afirma que el jazz, tiene una procedencia afro-anglosajona, al igual que el Blues y otros géneros que derivaron de estos.

Con el tiempo, debido a los avances científicos y tecnológicos, fueron apareciendo nuevos instrumentos, como las guitarras y bajos eléctricos, a su vez, los tambores de cuero fabricados a mano se transformaron en baterías. También, los instrumentos de viento como las trompetas, saxofones, trombones, entre otros, toman una gran importancia y protagonismo dentro del jazz.

Con la aparición de este género, entraron en escena los cuartetos y big bands de jazz, muy populares en ciudades como Nueva York y Chicago. Este formato de big bands cuenta con diversos instrumentos entre los que se encuentran, una sección de saxofones, una de trompetas y otra de trombones, además de esto cuenta con guitarra eléctrica, piano, bajo eléctrico y batería.

¿Qué técnicas de composición y orquestación deben implementarse en la composición de tres obras musicales con aires de bambuco y currulao para formatos de rock band y big band?

Justificación

La música colombiana es tanto abundante como variada, debido a la diversidad cultural que posee, esto hace posible que dentro de un mismo departamento o región (división política de Colombia) se encuentren abundantes géneros y estilos musicales, que a su vez se desarrollan intrínsecamente con cada territorio al que pertenecen. Por lo anterior, Joaquín Piñeros (1962) menciona que, así como el bambuco y el currulao, la mayoría por no decir que todos los géneros de música colombiana son originarios de las mezclas entre culturas africanas, indígenas y españolas.

Por lo anterior, es fundamental el papel que han jugado los compositores, arreglistas e intérpretes de la música folclórica de Colombia, que a lo largo de la historia han trascendido con sus obras. Por otro lado, gracias a propuestas más contemporáneas que implementan instrumentos como las guitarras y bajos eléctricos, además de baterías, han brindado nuevas tímbricas a los géneros como el currulao y bambuco, entre otros.

Bien es cierto, que el currulao y el bambuco con el paso del tiempo han transitado caminos diferentes, por un lado, el bambuco ha tenido reconocimiento desde la época de la colonia gracias al desarrollo que tuvo al interior del país con sus instrumentos tradicionales, que produjo una mayor aceptación entre españoles y criollos cuya población predominaba la región andina colombiana.

Muy diferente fue el camino del currulao, que a día de hoy, sigue siendo un género el cual sufre del sesgo español sufrido en épocas coloniales debido a su origen africano, esto no quiere decir que no sea conocido, al contrario es un género importante de la región pacífica colombiana, aun así a nivel nacional no es tan popular como si lo son el bambuco o el vallenato, es por ello

que gracias a festivales como el Petronio Álvarez se ha vuelto más relevante en el ámbito musical, mayormente en el entorno académico.

Cabe resaltar, que tanto el currulao como el bambuco, han sido adaptados a nuevas tímbricas y diversas fusiones musicales, a pesar de ello aún existe poco repertorio musical para formatos como el de big band o de rock band.

Es por esta razón, que surge la necesidad de este trabajo, en donde no solo se llevan el currulao y el bambuco a otros formatos, sino que también a través de la tímbrica se busca abrir tanto el panorama musical usando las sonoridades que pueden brindar otros instrumentos que no necesariamente pertenecen al formato tradicional. Esto con el propósito de enriquecer el repertorio que ya se conoce de bambuco y currulao.

Finalmente, es importante entender que a pesar de que géneros como el currulao y el bambuco llevan muchos años existiendo, aún puede haber diversas posibilidades que permitan explorar recursos musicales que existen en otros géneros, esto con el propósito de diversificar y fortalecer los géneros del folclor colombiano sin perder la esencia del mismo. Es por lo anteriormente mencionado que este trabajo fue llevado a cabo.

Objetivos

Objetivo General

Componer tres obras musicales, con aires de bambuco y currulao, a través de la implementación de técnicas compositivas y orquestales, para formatos rock band y big band.

Objetivos Específicos

Analizar las técnicas compositivas y orquestales presentes en las obras “Bambuquisimo” del compositor Leon Cardona y “El Currulao Me Llama” de Hugo Candelario, además de tesis relacionadas al tema, con el fin de identificar los recursos compositivos empleados.

Categorizar los recursos compositivos y orquestales encontrados en las obras analizadas junto con los textos relacionados con el tema, para definir cuáles se aplicarán en el proceso de composición de las tres obras originales.

Implementar las técnicas de composición y orquestación a cada una de las obras, teniendo en cuenta su respectivo formato.

Marco Teórico

Bambuco

Antecedentes

El bambuco a lo largo de su historia, ha sido el centro de innumerables debates, no solo por las diversas teorías sobre su origen, sino también por la forma en que este es escrito, ya que posee la característica de poderse escribir tanto en 6/8 como en 3/4. Es por esto, que se ha llegado a un consenso de dos teorías muy similares entre sí, que pueden explicar de dónde proviene el bambuco, por otra parte, con el paso del tiempo se le ha dado validez tanto al 6/8 como al 3/4, siendo más un tema de gustos respecto a la disposición de los acentos del uno o el otro.

La primera teoría con respecto al origen del bambuco, apunta que este proviene del continente africano. Más específicamente, el Pedro Maria Ibáñez en su libro “Crónicas de Bogotá”, afirma que “La música del bambuco, de origen africano traído por los esclavos de Bambuk a nuestras costas, llegó a Santa fe en los tiempos de la colonización”.

A su vez, diversos historiadores han tomado esta teoría como válida, gracias al relato de Jorge Isaacs “Maria”. Además, esta teoría tomó mayor fuerza cuando veinticinco años después de su aparición, el ya mencionado Pedro Maria Ibáñez la reafirmara, esto fue vital para el fortalecimiento de esta teoría pues el historiador era muy admirado y respetado en aquella época.

También, se tomaron como ciertas las afirmaciones de Isaacs, generando que un relato con aire fantasioso, se convirtiera en una certeza casi irrefutable, siendo sostenida inclusive por escritores como Antonio Jose Restrepo en su libro “Cancionero de Antioquia”.

Por otra parte, el músico Manuel Bernal, en su texto “Del bambuco a los bambucos”, sugiere un origen caucano del bambuco, que además este sustenta con un artículo elaborado por

el musicólogo Carlos Minaña, en donde este, realiza un seguimiento al origen y recorrido del bambuco desde que se tienen registros del uso de este término para describir una estructura musical. Por medio de un mapa cronológico que muestra de manera general como el género se desplaza desde el sur occidente de Colombia, específicamente desde el departamento del Cauca, siendo difundido hacia el sur en dirección a Ecuador, Perú y también hacia el nororiente en donde actualmente se encuentran los departamentos de Antioquia, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santander.

Es así como la segunda teoría según Camilo Martínez (2009) en su tesis “Composición y producción de bambucos y pasillos basado en el estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX”, plantea que el bambuco es el resultado de la unión de tres razas, la afro, la española y la indígena, las cuales debido a su unión no solo produjo una mezcla racial, sino que también, la unión de elementos artísticos y culturales de cada una.

Según el anterior autor, de este denominado “Nuevo Ritmo” se tomaron la melancolía indígena, las cadencias, los ritmos alegres y frenéticos cantos de los esclavos africanos y la refinada musicalidad de los españoles, concibiendo no solo el bambuco, sino también gran parte de la música popular colombiana.

Para finalizar es de resaltar que Joaquín Piñeros (1962), afirma que “El bambuco es un auténtico producto de la raza mestiza, con un ritmo gozoso a la española y una melodía de nostálgicos acentos muy propios del temperamento indígena”.

Características Del Bambuco

El bambuco es un género musical colombiano que posee diversas características las cuales denotan su identidad, entre estas resaltan, su formato instrumental, su ritmo, su armonía,

sus melodías y su forma, es por ello que, para profundizar en el mismo se hablara de cada uno de los anteriores aspectos musicales.

Formato Instrumental. El formato tradicional del bambuco, puede tener o no ciertos instrumentos, esto depende de la región en donde se ejecute, a pesar de ello, hay tres instrumentos primordiales que en lo posible siempre están dentro del formato, estos son característicos del género y también de los más populares dentro de la región Andina, estos son, la guitarra, la bandola y el tiple.

Estos instrumentos cumplen ciertas funciones dentro del género, en primer lugar, está la guitarra que se puede encargar tanto de llevar el bajo de la pieza, realizar respaldos armónicos e inclusive dependiendo el formato, interpretar la contra melodía, también está el tiple, que usualmente se encarga del soporte rítmico y armónico de la pieza, finalmente, la bandola andina colombiana es la encargada de conducir y ejecutar la melodía principal a lo largo de la pieza.

Cabe mencionar que el bambuco también cuenta con otros instrumentos que son utilizados para su interpretación, tal es el caso de las flautas, la tambora y en algunas zonas Colombia como en el Cauca se utilizan violines.

Ritmo. Rítmicamente el bambuco se caracteriza por ser bimétrico, esto quiere decir que tiene posibilidad de escribirse en compases de $3/4$ y $6/8$, además, se caracteriza por el uso de la corchea caudal implementada en sus melodías como lo sugiere Manuel Bernal en su texto “Del Bambuco a los Bambucos”.

A continuación, las estructuras rítmicas de la percusión, utilizadas para interpretar el bambuco.

Figura 1

Golpes sencillo y redoblar de tambora

The image displays two musical staves for the tambora, labeled 'Golpe Sencillo' and 'Golpe Redoblar'. Each staff consists of two parts: 'Madera' (wood) and 'Parche' (skin). Both parts are in 6/8 time. The 'Golpe Sencillo' notation shows a sequence of notes and rests on the wood staff, with corresponding notes on the skin staff. The 'Golpe Redoblar' notation shows a more complex sequence of notes and rests on the wood staff, with corresponding notes on the skin staff.

Fuente. “Golpes de bambuco en la tambora” (Miñana 1997:128)

Las tamboras son las encargadas de llevar el ritmo en el bambuco, esto teniendo en cuenta que normalmente en el género solo se utilizan instrumentos de cuerda para su interpretación. Por otra parte, gracias a la inclusión de la tambora en el bambuco, se logró enfatizar la acentuación estructural del tercer pulso en su distribución de 3/4, siendo esta una característica que marca la pauta para la melodía y el acompañamiento, además de esto generando la polirritmia característica de géneros como este. A su vez dentro de la distribución de 6/8 resaltan los pulsos tres y cuatro, logrando así generar una síncopa tanto entre ritmo y melodía como entre ritmo y acompañamiento. (ver figura 2)

Cabe mencionar que, al compositor, bandolista y arreglista Pedro Morales Pino (1863-1926) es a quien se le atribuye el haber llevado al pentagrama muchos de los géneros populares andinos, en especial el bambuco. También, Morales Pino y sus coetáneos, propusieron que la mejor manera de expresar el bambuco era a través del compás de 3/4 y considerar como primer tiempo el pulso en donde la armonía cambia.

Figura 2

Golpes apasillao de tambora en 3/4

The image displays musical notation for the 'Golpe Apasillao' rhythm in 3/4 time. It is divided into two sections. The top section consists of five measures, each with a vertical bar line. The bottom section consists of two measures, also with a vertical bar line. The notation is written on two staves: the upper staff is for 'Madera' and the lower staff is for 'Parche'. The Madera part uses rhythmic notation with 'x' marks and flags, while the Parche part uses standard musical notation with notes and stems. The title 'Golpe Apasillao' is centered above the first section.

Fuente. “Golpes de bambuco en la tambora” (Miñana 1997:128)

Del mismo modo, los músicos Andrés Pardo y Jesús Pinzón fueron de los primeros en señalar la posible ascendencia africana del bambuco, llegando a esta conclusión por medio del estudio de las similitudes que tiene con algunos géneros del litoral pacífico colombiano, lo que generó una postura favorable hacia la escritura en 6/8 del mismo.

También, se ha analizado la posibilidad de alternar entre compases de 6/8 y 3/4, debido a que no es favorable ver esto como un debate de quien tiene la verdad absoluta, sino de aprovechar esta versatilidad que da el género.

A su vez, el músico Lubin Mazuera ha definido la acentuación melódica de la siguiente manera “... dos corcheas -habitualmente ligadas- con cambio de nota y en retardo armónico... aspiración de medio tiempo y negra con puntillo, definiendo en esta última la tonalidad o modulación deseada” (Mazuera 1970: 31).

Otra manera de tener claridad respecto al ritmo del bambuco es a través del comportamiento rítmico del instrumento armónico con el que se interpreta una obra del género con respecto al patrón rítmico que ejecuta la tambora.

Figura 3

Patrón rítmico de guitarra y tambora en compases 3/4 y 6/8

The image shows a musical score for guitar and tambora. The guitar part is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of six measures, each containing a pair of eighth notes (beamed together) followed by a quarter rest. The first three measures are in 6/8 time, and the last three are in 3/4 time. The tambora part is written in a single line with a 6/8 time signature. It consists of six measures, each containing a pair of eighth notes (beamed together) followed by a quarter rest. The first three measures are in 6/8 time, and the last three are in 3/4 time. The notation uses 'x' marks to indicate specific rhythmic patterns on the tambora.

Fuente. Autoría Propia

Armonía. El bambuco posee ciertos recursos armónicos, algunos un poco más recurrentes en muchos estilos y otros característicos, lo anterior gracias a su forma ternaria, lo que da la oportunidad de realizar modulaciones entre secciones e inclusive modulaciones internas si se le quiere dar variedad a la armónica.

Algo importante que es necesario aclarar, es que el comportamiento armónico puede variar entre los bambucos netamente instrumentales y aquellos que poseen una melodía cantada con letra, el porqué de esto, es debido a que el primero al no poseer una estructura literaria se puede prestar para implementar variantes armónicas e instrumentales, esto a diferencia del segundo, esto debido a que en este caso la armonía es más un recurso para acompañar un canto, ejemplos de esto son Garzón y Collazos, exponentes representativos de la música Andina, y cuyos recursos armónicos no son más sencillos que otros, pero si son tanto recurrentes como repetitivos, esto con el propósito de proporcionar un acompañamiento y no un color como tal.

A continuación, se realizarán dos análisis armónicos diferentes de un fragmento perteneciente a un bambuco netamente instrumental y otro de uno cantado.

Figura 4

Análisis primer sistema armónico de la obra “Vivir Cantando” de Lucho Vergara, compases 1-16

Vivir Cantando
(Análisis Armónico)

Lucho Vergara

Em F#7 B Em

queson e sas ga nas de vi vir can tan do que'ha cen de mi

Im V/V V Im

7 D G F#7

tie rra que la quie ra tan to por que sa be'a ti ple lo que pien so'y

bVII III V/V

13 B B7 Em B B7 Em

a mo cuan do ten go cer ca mi tiem po pa sa do

V V Im V V Im

Fuente. “Vivir Cantando” (Lucho Vergara)

De este análisis de la obra Vivir Cantando del músico y compositor Lucho Vergara, se puede inferir primeramente que la composición se encuentra en la tonalidad de Em, esto gracias a la relación V - I que es una constante en este fragmento y el resto de la obra. Otro aspecto a resaltar es el implemento de las dominantes secundarias como recurso que no solamente genera tensión en la armonía y melodía, sino que también proporciona un sonido diferente gracias a la séptima y a no pertenecer a la tonalidad de la obra.

Finalmente, de este fragmento es importante resaltar el uso de la cadencia V- I ya sea precedido de una subdominante o de un dominante, esta cadencia no solo es común gran parte de

la música en general, sino que también en esta obra, debido a que la mayor parte del tiempo se usa esta cadencia para llegar al primer grado.

Figura 5

Análisis armónico primer sistema armónico de la obra “Fantasía 6/8” de José Burbano, compases 1-16

Fantasía En 6/8
(Análisis Armónico)

José Revelo Burbano

The musical score consists of three staves of music in 6/8 time. The first staff contains measures 1-6, the second staff contains measures 7-11, and the third staff contains measures 12-16. Above each measure, the chord name is written. Below each measure, the Roman numeral is written in a red box. The chords and Roman numerals are: Gm7 (Im7), Am7(b5) D7 (IIm7(b5) V7), Gm (IIm/IIm7), Gm7 (Im7), Fm7 (IIm7/VImaj7), Bb7 (V7/VImaj7), Ebmaj7 (VImaj7), Ebm7 (Db:Im7), Ab7 (V7), Dbmaj7 (Imaj7), Gbmaj7 (IVmaj7), Bmaj7 (B:Imaj7), Bbmaj7 (Bb:Imaj7).

Fuente. “Fantasía En 6/8” (José Revelo Burbano)

Como se puede observar en este análisis el acompañamiento y la melodía cambian bastante con respecto a anterior, no solo en cuanto a lo rítmico, sino que también en la armonía y melodía, en este caso, la armonía empieza a parecerse un poco más a una armonía de Jazz como se puede observar en los compases del 2 – 5 donde se puede ver claramente el uso de la progresión II – V - I, a su vez, el IIm7(b5) y el uso de segundos grados para que las dominantes secundarias no sobrecarguen de tensión la obra, son recursos también característicos de esta obra y del bambuco instrumental.

Otro aspecto importante mencionar es que, así como ambas obras son diferentes, estas emplean dos recursos que resaltan bastante, estos recursos son las dominantes secundarias y el uso de los segundos grados como acorde pivote ya sea para hacer modulaciones internas o para que la carga de tensión en una progresión que tiene un dominante secundario no sea tan pesada.

Melodía. El bambuco, así como otros géneros musicales de Colombia, tiene la característica de emplear los “arpeggios” en las melodías, en consecuencia, se genera una estrecha relación entre la melodía y la armonía, por ende, esto deriva en que la melodía del bambuco y otros géneros de la música colombiana posean un sonido tan característico e identificable, esto sin obviar la importancia de la parte rítmica, armónica e instrumental. Esta correlación permite a la melodía explorar en las tensiones disponibles de los acordes para darle color a los mismos y a su vez en las escalas y modos que puedan caber en estos.

Cabe mencionar que el bambuco no solo es música instrumental, sino que también se interpreta el bambuco, cantando melodías a través de la literatura, en este caso la melodía primordialmente no da mucho color a la obra, debido a que el compositor comúnmente se centra en hacer las fundamentales del tema o manejar los arpeggios en ciertos momentos porque estos permanecen aún en los temas cantados, del mismo modo sucede con la armonía, la cual simplifican para tener un acompañamiento más fluido, cabe mencionar que en estos casos, un segundo instrumento que haga melodías y contra melodías, puede proporcionar tanto los colores como una tesitura distinta denotando de variedad la obra.

Forma. La mayoría de los bambucos son tripartitos, aunque encontramos algunos bipartitos. Su forma puede variar entre A-B-A-C, A-B-C, A-A-B-B-C-C, A-A-B, etc.

Esta forma empieza con el tema principal escrito en modo mayor o menor, este sería A, la sección B, se denomina “sección de desarrollo” y comúnmente mantiene la tonalidad de la

primera sección e inclusive puede moverse hacia su relativa mayor si es menor y viceversa.

Finalmente, la sección C se desarrolla en la relativa mayor o menor dependiendo la tonalidad de A, cabe mencionar que también esta modulación se puede hacer entre paralelos mayores y menores.

A su vez, cabe resaltar que el bambuco posee una forma bastante recurrente que es A – B – C, esta se relaciona bastante con la estructuración de la música clásica, un ejemplo de esto puede ser la forma rondó, la forma sonata, entre otras.

Finalmente, se realizó un análisis de la obra bambuquisimo del compositor León Cardona, específicamente se tomará como base la sección A' de la misma, pues de allí se tomaron diversos recursos armónicos, melódicos y rítmicos, para la realización tanto de la obra Bamburock, como las secciones de bambuco que posee la obra Bambulao, además del uso de recursos presentes en el bambuco tradicional. (ver figura 6)

La armonía de esta sección A' de la obra Bambuquisimo está escrita en la tonalidad de D mayor y posee características como el uso de sustituciones tritonales, acordes extendidos, inversiones y el uso de las cadenas de II-V para dirigir la armonía hacia el primer grado.

Dentro de la sección, se implementa un recurso que únicamente aparece en la misma, este es el uso de las notas pedales dentro de la armonía, las cuales se pueden evidenciar en los primeros compases de la sección.

Otro rasgo característico de A' es el uso de la progresión II-V-I, que de hecho es la implementada por el compositor para finalizar esta sección. Esta progresión a su vez es posiblemente la progresión más recurrente en géneros como el Jazz, lo que denota la influencia de esta música en el compositor al momento de estructurar la armonía.

Figura 6

Análisis armónico sección A' de la obra Bambuquisimo

Bambuquisimo
Análisis Armónico

León Cardona

1. 2.

19

Fuente. "Bambuquisimo" (León Cardona)

Por otra parte, con respecto a lo melódico la sección A' usa recursos tales como, los arpeggios, notas de color como séptimas, novenas y oncenas. Del mismo modo, en el compás 14 del análisis expuesto anteriormente, se puede evidenciar una séptima mayor sobre una séptima menor en la relación armónico-melódica del acorde E7, esto sugiere del mismo modo el uso de recursos modales.

También, está el uso de las bordaduras es un recurso implementado en varias secciones de la obra, a su vez que el uso de terceras y quintas aparece en prácticamente toda la sección, lo cual está relacionado con el uso de los arpeggios, además de esto es relevante mencionar las síncopas presentes dentro de la melodía lo cual hace parte del sonido característico del bambuco.

Currulao

Antecedentes

Cuando se habla de currulao, es inevitable relacionarlo con la cultura africana, ya sea porque se originó a raíz de la llegada de los mismos a territorio colombiano, o porque se desarrolló en una de las zonas del país con mayor concentración de ellos. Su ritmo alegre y fiestero junto a la juba los hacen los más representativos de su región, una región que, por mucho tiempo debido al estigma racial del país, fue marginada junto a su cultura. En consecuencia, géneros como el currulao empezaron a aparecer en el marco musical de Colombia bastante tiempo después de su creación, esto gracias al reconocido y prestigioso festival Petronio Álvarez.

Cuando se habla del currulao como género musical, se vuelve inevitable mencionar la danza madre de la costa pacífica colombiana, la cual lleva el mismo nombre, esto debido a que, como gran parte de la música colombiana, este género está profundamente ligado tanto con la danza como con los elementos contextuales de la región en que se originó.

Para Carvajal (2005). El currulao es un complejo cultural que se manifiesta alrededor del que hacer y las vivencias del hombre de la Costa Pacífica colombiana. En él se manifiesta la música, la danza, la poesía oral y escrita, las costumbres, tradiciones, artesanías, gastronomía, celebraciones, creencias y demás actividades que conforman el folclor de una región y enmarcan el diario vivir del negro de esta zona.

Por lo anteriormente mencionado, el origen del currulao procedente de la cultura africana, trajo consigo no solo su riqueza cultural, creencias y demás elementos, sino que también dotaron de diversos recursos a la música de todo el continente americano, cambiando para siempre la concepción de la misma, esto sucede desde su concepción rítmica de la música, cantos, implementación de narraciones a los mismos, hasta sus instrumentos percutivos hechos a mano, junto con la recursividad para encontrar y fabricar instrumentos casi que de cualquier objeto que tenían a su alcance.

Lo anterior dio pie al nacimiento de instrumentos musicales como la marimba de chonta, instrumentó primordial para la música del pacífico y a la diversa gama de tambores y elementos tanto percutivos inspirados en esos primarios tambores traídos al continente.

Gracias a las particularidades y diversidad es de la música propia de la región, como lo es el currulao, muchos músicos universitarios y profesionales se han interesado bastante en estos géneros del pacífico, como se pueden evidenciar en el trabajo de Adrián Sabogal Palomino, con su tesis “Una aproximación urbana a la música de marimba”, en donde se exploran las posibilidades de adaptabilidad que tienen las músicas de marimba en este caso el currulao con otros estilos como el jazz, en especial el jazz fusión.

También está el interesantísimo trabajo realizado por Óscar Fabián Munar Molina, llamado “Adaptación de patrones ritmo-melódicos de marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica”, en donde se realiza una adaptación de la juga para guitarra solista, esto, implementando los bordones en el bajo de la guitarra y las requintas, dando una pauta para adaptar esta misma a otros instrumentos. Es necesario tener en cuenta que la juga está profundamente relacionada con el currulao.

Características Del Currulao

El currulao es un género musical colombiano que posee diversas características que le dan una identidad propia, entre estas resaltan, su formato instrumental, su ritmo, su armonía, sus melodías y su forma, es por ello que, para profundizar en este, se hablara de cada uno de los aspectos anteriores.

Formato Instrumental. El formato tradicional del currulao, puede tener o no ciertos instrumentos, esto dependerá del formato que se quiera tener, pero el formato más tradicional es aquel que posee dos cununos (macho y hembra), los bombos (llamador y golpeador), el guasá y la marimba de chonta, estos son los instrumentos más característicos del género y también de los más populares dentro de la región del Pacífico.

Cabe mencionar, que este formato puede tener variantes, como lo es añadir una tambora y voces, normalmente tienden a ser voces femeninas que lanzan pregones sobre la música interpretada por los instrumentos.

Por otro lado, en los formatos contemporáneos que traen músicos como Grupo Bahía que se ha reinventado en este aspecto y Herencia de Timbiquí, nos traen no solo instrumentos de cuerda pulsada como las guitarras y el bajo al género, sino que también instrumentos de viento, como el saxofón, e incluso llevando el género a un formato orquestal.

De este modo, se hablará del formato tradicional que es la base de la interpretación y sonido rítmico característico del currulao.

Bombo golpeador o macho. Principalmente es el encargado de marcar las formas de los temas llevando un esquema rítmico básico, esto varía dependiendo la región en la que se ejecute este. Aparte de marcar las formas, este cumple un rol fundamental al apoyar las improvisaciones de la marimba, para cumplir esta segunda función, el bombo se vale de los denominados “repiques”, que son patrones improvisados que se salen del esquema básico y que marcan la pauta para el aumento gradual en densidad y tempo que caracteriza poseer el currulao.

Figura 7

Formas rítmicas básicas del bombo golpeador

X Golpe Madera
 • Golpe Seco Parche
 • Golpe al Parche

Bombo Golpeador (Opcion 1)

Bombo Golpeador (Opcion 2)

Bombo Golpeador (Opcion 3)


Fuente. “Batería colombiana” (Juan Guillermo Aguilar).

Bombo arrullador o Hembra. El bombo arrullador es denominado tradicionalmente como el corazón del ensamble de Marimba. Siendo esta una afirmación realizada por, Guillermo Rentería y Ferney Segura, siendo ellos, quienes le atribuyen esta cualidad, debido a que se mantiene casi todo el tiempo en la misma figura rítmica, con una gran similitud al sonido del


corazón, esto genera que ayude a “amarrar” el ensamble. Es, relevante mencionar que este bombo mantiene una constante “conversación” con el bombo golpeador

Figura 8

Forma rítmica del bombo arrullador



Bombo Arrullador

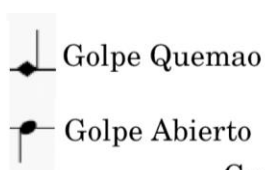


Fuente. “Batería colombiana” (Juan Guillermo Aguilar)


Cununo Macho. En el caso de los cununos sus funciones se invierten con respecto a los que hacen los bombos, siendo aquí donde empieza a ser más marcada la polirritmia característica de este género, según lo anterior, el cununo macho se mantiene en una base sólida y constante, acentuando los primeros tiempos de cada compás y con limitados espacios de improvisación.

Figura 9

Forma rítmica del Cununo macho



Cununo Macho

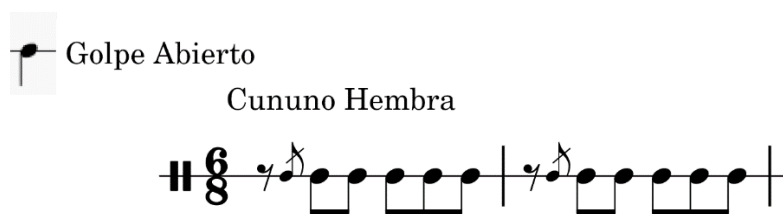


Fuente. “Batería colombiana” (Juan Guillermo Aguilar)

Cununo Hembra. Este ejecuta un patrón fuertemente sincopado. Tiene momentos de improvisación en los momentos que entran las secciones solistas de la de marimba, comúnmente, acentúa casi todo el tiempo la sexta corchea del compás. El patrón básico de este es rítmicamente igual a uno de los patrones básicos realizados por la marimba en el currulao.

Figura 10

Forma rítmica del Cununo hembra

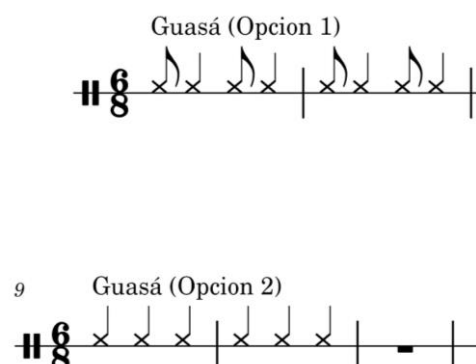


Fuente. “Batería colombiana” (Juan Guillermo Aguilar)

Guasás. Cumplen una función primordial en los ensambles de marimba y arrullo, debido a que su sonido es un complemento necesario para los sonidos generados por los tambores y la marimba juntos. Son tan fundamentales que no se concibe una cantaora que no sepa tocar o que no tenga un guasá, esto netamente desde el ámbito tradicional inclusive, aunque no se realicen cantos este instrumento se mantiene presente. Producen una sensación de amarre, ya no en el sentido rítmico sino en el tímbrico, haciendo que toda la masa sonora de los tambores y la marimba cobren balance.

Figura 11

Forma rítmica de las Guasás



Fuente. “Batería colombiana” (Juan Guillermo Aguilar)

Marimba de Chonta. Este es posiblemente el instrumento insignia de la costa pacífica colombiana, dotando de un sonido característico a géneros como el currulao, el bunde, la juga entre otros. Este instrumento también conocido como el piano de la selva es fabricado con una mezcla de dos elementos ancestrales pertenecientes a Colombia, estos son la palma de Chonta y la guadua.

A su vez esta se toca con una especie de baquetas que reciben el nombre de golpeadores, cada una se encarga de dos funciones diferentes, una que ejecuta los bordones, que se ejecutan en la zona más grave de la marimba (donde las placas de chonta son más largas y gruesas) y tienen una función similar a la mano izquierda del piano y la otra que se encarga de la ejecución de las requintas en la zona más aguda de la marimba (donde las placas de chonta son más delgadas y cortas) y que cumple una función similar a la mano derecha en el piano.

Cabe resaltar que en muchas ocasiones se emplean dos marimberos dentro de un conjunto, uno que realiza bordones de manera constante y otro que realiza las requintas sobre los bordones del otro marimbero, esto muchas veces genera un juego interesante entre ambos músicos que se intercambian estas funciones.

Otra cosa relevante sobre la marimba de chonta es que viene en dos presentaciones, estas son la marimba diatónica que posee hasta 18 tablas en su formato profesional, además de ser la más tradicional y la marimba cromática que posee 31 tablas que son equivalentes a dos octavas y media.

A continuación, se presentan algunos ejemplos de los posibles patrones que se pueden emplear para los bordones y las requintas, cabe resaltar que no son las únicas posibilidades, pero si las más comunes.

Figura 12

Bordones del currulao

Bordon 1

11 Bordon 2

21 Bordon 3

31 Bordon 4

Fuente. Tomado de Bordones del currulao, de Ochoa, et al. (p. 133), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Figura 13

Triples o requintas bases del currulao

R: Derecha
L: Izquierda

Requinta 1

Requinta 6

9 Requinta 2

10 Requinta 7

17 Requinta 3

19 Requinta 8

24 Requinta 4

28 Requinta 9

32 Requinta 5

36 Requinta 10

Detailed description of Figure 13: The figure displays ten musical examples of triplets (requintas) for the currulao. Each example is written on a single staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 6/8. The examples are numbered 1 through 10. Below each musical staff, the corresponding fingerings for the right (R) and left (L) hands are indicated. Requinta 1: R L R. Requinta 2: R L R R L R. Requinta 3: R L R. Requinta 4: R L R R R L R. Requinta 5: R L. Requinta 6: L R R L. Requinta 7: R L R L. Requinta 8: L R L R L. Requinta 9: R R L L R. Requinta 10: R L R L R.

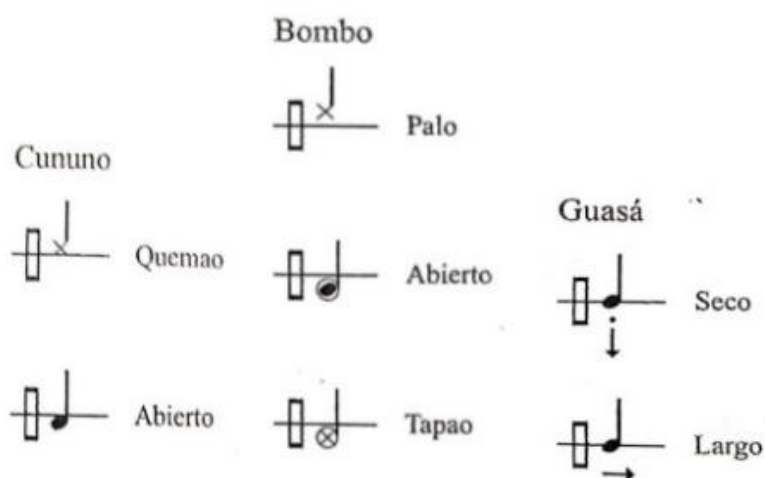
Fuente. Tomado de Bordes del currulao, de Ochoa, et al. (p. 133), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Ritmo. El Currulao o bambuco viejo es un género binario de subdivisión ternaria, esto quiere decir que el compás se escribe en 6/8, pero que genera una dualidad de métricas con el 3/4. También tiene una base rítmica compartida entre juga y otros como juga grande y torbellino. La marimba y las voces masculinas solistas son indispensables para este género. El marimbero suele llevar la voz principal y lidera la interpretación.

A continuación, las estructuras rítmicas de la percusión, utilizada para interpretar el currulao.

Figura 14

Convenciones de la percusión



Fuente. Tomado de Bordes del currulao, de Ochoa, et al. (p. 133), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Figura 15

Base de currulao, juga, juga grande y torbellino

The musical score consists of six staves, each with a 6/8 time signature. The staves are labeled as follows:

- Cununo macho:** Features a sequence of notes with stems marked 'R' and 'L' (Right and Left). The notes are quarter notes: R, L, R, L.
- Cununo hembra:** Features a sequence of notes with stems marked 'LR', 'L', 'R', 'L', 'R'. The notes are quarter notes: LR, L, R, L, R.
- Bombo arrullador:** Features a sequence of notes with stems marked 'x' and 'o' (cross and circle). The notes are quarter notes: x, o, x, o.
- Bombo golpeador:** Features a sequence of notes with stems marked 'x' and 'o'. The notes are quarter notes: x, o, x, o.
- Guasá 1:** Features a sequence of notes with stems marked with a dot and a downward arrow. The notes are quarter notes: dot-down, dot-down, dot-down, dot-down.
- Guasá 2:** Features a sequence of notes with stems marked with a downward arrow. The notes are quarter notes: arrow-down, arrow-down, arrow-down, arrow-down.

Fuente. Tomado de Bordes del currulao, de Ochoa, et al. (p. 133), 2014. Pontificia Universidad Javeriana.

Forma. El currulao es un género musical que comúnmente tiene una forma menos estructurada en contraste con el bambuco, esto genera que los momentos de las revueltas o los pregones de las voces, ya sea en un formato cantado o netamente instrumental, despliegan de una manera un poco libre las respectivas improvisaciones. Por otra parte, lo mencionado anteriormente no quiere decir que no haya una estructura base con la que se puedan interpretar los currulaos, basándose en los patrones rítmicos que los instrumentos pueden ejecutar y teniendo siempre en cuenta el momento de las revueltas.

Es por ello que es necesario mencionar algunos términos relacionados con la estructuración que puede llegar a tener un currulao.

Repique. Es un sonido repetido y continuado producido por la percusión, este recurso se usa para formar patrones constantes en esta sección.

Revueltas. Estas son implementadas en las requintas de marimba, puede emplearse de dos formas, a modo de introducción, o para variar el patrón implementado en la sección, comunicando las secciones entre sí.

Requintas. La requinta es una melodía interpretada en la zona aguda de la marimba, esta es la que determina el estilo que se va a tocar, en el caso del currulao es lo que da la característica rítmico melódica del mismo.

Bordón. El bordón, a diferencia de su contra parte las requintas, cumple una función más armónica, debido a que se emplea a modo de acompañamiento, este se ejecuta comúnmente en la zona más grave de la marimba.

Habiendo mencionado estos términos en la siguiente tabla se podrá apreciar una posible estructura para interpretar el currulao teniendo una división formal.

Tabla 1

Estructura formal del currulao

	Introducción		Sección 1		Sección 2		Sección 3		Jondeo (clímax)
Marimba (requinta)	Intro	Patrón base y revueltas	Patrón base	Revueltas	Patrón base	Revueltas	Patrón base	Revueltas	Patrón base y revueltas
Marimba (bordón)	Bordón		Bordón		Bordón		Bordón		Bordón
Cantante Hombre	Chureo		Chureo		Chureo		Chureo		Líneas improvisadas
Cantora líder	Respuesta		Respuesta		Respuesta		Respuesta		Líneas improvisadas
Coro cantoras	Respuesta		Respuesta		Respuesta		Respuesta		Respuesta corta
Percusión y Guasás	Entrada		continua		Continua		Continua		Continua con más repeticiones
Bailarines	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	

Nota. Esta tabla representa una posible forma de un currulao. Esta tabla fue extraída del texto

Una aproximación urbana a la música de marimba. Adrián Sabogal

Armonía. Dentro de lo armónico, podemos destacar tres aspectos fundamentales, el primero, es que el currulao tiende a ser Modal esto debido al uso del Vm7, ya que comúnmente la marimba hace un movimiento Im – Vm7, el segundo aspecto es que el currulao normalmente es modal con una sonoridad menor y tercero está el uso de los arpeggios dentro del mismo.

Cabe aclarar que el currulao no nace como un estilo musical estructurado, sino que inicia como una necesidad de expresar los pensamientos, emociones y tradiciones de un pueblo y una cultura que en su momento fue sometida y sujeta a tratos inhumanos, por ende, inicia al igual que el blues a través de los cantos de hombres, mujeres y niños con un anhelo de libertad.

Lo anterior es fundamental, debido a que el currulao más antiguo era solamente cantado al ritmo de tambores, una vez se inicia con la fabricación de las marimbas, estas empiezan a enmarcar los cantos dentro de un contexto ya sea tonal o modal, dotando de más diversidad al género y llegando hasta lo que hoy en día hacen compositores propios de la zona del pacífico como Hugo Candelario, implementando instrumentos de viento, bajo eléctrico y otros instrumentos más al marco del currulao.

A continuación, se presenta un análisis armónico de un fragmento de un currulao de Grupo Bahía, dirigido por el anteriormente mencionado Hugo Candelario, en este se pueden observar los aspectos musicales mencionados anteriormente. (ver figura 16)

Del análisis armónico se puede inferir algo fundamental que sugiere el músico Adrián Sabogal (2010) en su tesis, y es la relación armónica que hay entre el primer y quinto grado de la tonalidad en la que está escrito el respectivo currulao, siendo muy común la progresión V – I – V – I. En el caso de la transcripción realizada, obtenemos la siguiente progresión I – V – I – V – I, siendo en esencia la misma solo que en el caso de la presente obra, esta inicia con un Dm7 siendo este tomado como primer grado.

Figura 16

Análisis armónico de un fragmento de la marimba perteneciente a la pieza musical “el currulao me llama”

El Currulao Me Llama
Transcripción Marimba

Grupo Bahía/Hugo Candelario

♩ = 108

The musical score is presented in a grand staff format (treble and bass clefs). The tempo is marked as ♩ = 108. The key signature has one flat (B-flat major). The score is divided into six systems, each containing two staves. Chord symbols are placed above the treble staff. Measure numbers 6, 12, 18, 24, and 30 are indicated at the start of their respective systems. A first and second ending are shown for measures 24-25.

Chord progression (measures 1-36):

- 1-3: Dm7, Am7, Dm7
- 4-5: I-7, V-7
- 6-11: Am7, Dm7, Am7, Am11
- 12-17: V-7, I-7, Dm11, Dm7, V-11
- 18-23: I-7, Am7, Am11, Dm7, I-11, I-7, Dm11
- 24-25: V-7, V-11, I-7, V-7, I-11
- 26-27: Dm7, Dm7, Am7
- 28-29: 1. Dm7, 2. Dm7
- 30-31: I-7, I-7, V-7, I-7, I-7
- 32-36: Dm11, Dm9, Am11, Dm7, I-11, I-9, V-7, I-7

Fuente. Transcripción de la marimba de la composición El currulao me llama. (Grupo Bahía)

Melodía. Cuando se habla de melodía en el currulao tenemos que tomar como referencia tres aspectos que varían dependiendo el formato en el que esté ejecutada la obra, estos son los bordones, las requintas y la melodía de la voz o pregones, estos pueden cambiar si son netamente instrumentales o si se cuenta con una letra cantada.

Los bordones comúnmente se mueven como si fueran las teclas graves de un piano, lo que quiere decir que su uso más recurrente es acompañar las requintas, que cumplen una función dinámica a nivel melódico y que se abre a la posibilidad de agregar diferentes notas que puedan o no estar relacionadas con la triada o cuatriada correspondiente a la armonía ejecutada.

Finalmente, están los cantos o pregones, que en la actualidad han sido llevados más por un camino de línea melódica que su versión más autóctona y primitiva que eran los pregones centrados en los aspectos de la vida cotidiana y de los sentimientos propios de quienes los interpretaban.

En este fragmento de marimba, se pueden apreciar en la clave de Fa algunos de los patrones realizados en lo que denominamos bordón, como se puede apreciar es un movimiento bastante arpegiado y que genera un contrapunto con las requintas.

En el caso de las requintas, se puede apreciar un poco de libertad, en cuanto a movimiento rítmico y melódico, generando movimientos sincopados con el bordón y que los arpegios resalten en el registro agudo.

Los Formatos

La Rock Band

Debido, al propósito del presente trabajo, se hace necesario hablar sobre los dos formatos a través de los cuales se realizará el tratamiento tímbrico del currulao y el bambuco. Por lo anterior, se inicia hablando de la rock band, la cual será el formato principal para la composición con aires de bambuco.

Las bandas de rock, fueron un constructo instrumental que se popularizo junto con el género que marco una era en la música, el rock, este con su primera aparición en la década de los 50's, se convirtió en un fenómeno musical, que posteriormente se desentrañó en las ramas de un enorme y frondoso árbol.

Este formato instrumental consta fundamentalmente, de una guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y voz, que con el paso de los años se incorporarían, a los formatos, el teclado, ya sea piano, sintetizadores, órganos, etc. Otra guitarra eléctrica que permitiría tener una línea rítmica y otra melódica, además de coros vocales y platillos, bombos, tombs y recursos de percusión para la batería. Cabe recalcar que cuando este género llega a América latina, se amplió aún más, utilizando instrumentos folclóricos distintivos dependiendo la región en donde se ejecutaba el mismo.

Para conocer el origen del formato de “rock band” o “banda de rock”, se hace indispensable hablar de cómo empezó a abrirse paso el rock dentro de un contexto musical lleno de blues y jazz, de hecho, es justamente gracias a este primer género musical que empieza a aparecer la primera forma de rock, siendo este el denominado Rock N' Roll.

Jose Esteban Crespo, licenciado graduado de la universidad de Cuenca, en su tesis “guía de introducción a la música para jóvenes a través del rock”, sugiere que el Rock N' Roll, nace a

partir de la mezcla del rhythm and blues con música folk, country. En consecuencia, es posible afirmar, que es un género de música que proviene de la música negra.

Así mismo, Jordi Sierra, en su texto “Historia del rock La música que cambió el mundo”, sugiere que hubo un acontecimiento fundamental que cimentó todos los acontecimientos posteriores, este fue la Segunda Guerra Mundial, debido al rompimiento cultural que hubo después de ella y que permitió que la música Blues y Jazz, llegara a Europa y por ende el naciente Rock N’ Roll también hiciera un arribo a un territorio que revoluciono este género y que hoy en día cuenta con representantes muy importantes dentro de este género.

Es por lo anteriormente mencionado, que el rock adopta como instrumento madre o instrumento principal la guitarra, sobre todo la guitarra eléctrica, que por aquel entonces era un instrumento muy novedoso, junto al bajo eléctrico y batería, los cuales son el cimiento de cualquier estructura rock, antigua y actual.

Finalmente, con el paso de los años, surgieron nuevos géneros de rock, además de nuevos tipos de instrumentos que basaban su funcionalidad en instrumentos ya creados, un ejemplo claro de ello es la aparición de sintetizadores, siendo descendientes de los clásicos pianos acústicos, lo que generó que aparecieran nuevas sonoridades, nuevas tímbricas y formas de interpretar este género, a pesar de ello, los instrumentos base del rock prevalecieron, la guitarra eléctrica, el bajo y el rock se popularizaron enormemente ya no solo en Estados Unidos, sino que también en el resto de Mundo. Con el tiempo empezaron a aparecer voces, guitarristas, bajista, bateristas, tecladistas y toda clase de músicos virtuosos que dieron un aporte significativo a este género rompiendo frontera, innovando constantemente y proporcionando una gama enorme de posibilidades.

La Big Band

La big band, es un formato instrumental que nació a partir de la música jazz y su creciente popularidad en aquel entonces, esta tuvo origen en Estados Unidos, durante la década de los 20's. Es vital nombrar que la big band ha tenido una importancia trascendental algunos formatos instrumentales como las orquestas de salsa, esto sin reducir la importancia e influencia que ha tenido el jazz en toda la música contemporánea.

Desde esta época bastante remota ya, se tocaba música de baile en grandes salones en ciudades como Nueva Orleans y Nueva York. Cabe mencionar que en un inicio esta “música de baile”, era altamente censurada por su origen negro, en un comienzo el blues y el jazz se consideraban música esotérica, música de negros para negros, pero gracias a las big band y a las vertientes de estos géneros que surgieron empezó a tener una gran aceptación todo Norteamérica, ocupando grandes centros como Nueva York, anteriormente mencionado y como Chicago.

Este formato instrumental, tuvo su auge en las décadas de los 40's y los 50's, de mano de músicos como Duke Ellington, Glen Miller y Benny Goodman teniendo en su formación los siguientes instrumentos divididos en cinco secciones diferentes, la primera sección que es de saxofones y cuenta con dos saxofones alto, dos saxofones tenor y un saxofón barítono, la segunda sección que es la de trompetas, la cual cuenta con un total de cuatro trompetas, la tercera sección es la de trombones que cuenta con cuatro trombones, la siguiente posee la guitarra, el piano y el bajo electro o contrabajo que también puede aparecer, y finalmente la sección de la batería.

La big band, dentro de su instrumentación cuenta con, saxofones (bastante populares dentro de jazz), trompetas, trombones, contrabajo o bajo eléctrico, piano, guitarra, batería. Importante mencionar que algunas veces se pueden encontrar variaciones respecto a la cantidad de instrumentos por sección, o al agregar instrumentos como el corno, percusión menor, etc.

La tradición de las big bands, al hacerse tan fuerte en USA, llega a Colombia por los puertos de la costa caribe, gracias a los discos que arribaban junto con los viajeros que llegaban de Norteamérica. Músicos como Lucho Bermúdez y Pacho Galán fueron músicos reconocidos por realizar una simbiosis entre el Jazz, las Big Bands y la música de baile de la costa caribe, formando algunas de las orquestas más reconocidas del país.

Por lo anterior, es que se pueden ver las influencias que ha tenido la música Jazz en el folclor colombiano, dentro de géneros como el currulao, con su armonía modal al implementar el acorde como el V grado menor dentro de una tonalidad menor como se puede apreciar en el análisis realizado del fragmento de la obra “El Currulao Me Llama” de Grupo Bahía, o el uso de recursos como la progresión insignia del jazz de II – V – I, en el bambuco, que se puede ver en el análisis realizado de la obra “Bambuquisimo” de León Cardona. Se puede apreciar, que no solo el jazz, sino que el rock han sido una influencia fundamental en América Latina.

Técnicas o Características Orquestales y Compositivas

Intervalos

Enric Herrera, en su libro “Técnicas de arreglos para orquesta moderna”, define los intervalos como, la distancia que existe entre dos notas y clasificando como simples, todos aquellos que se encuentran dentro de la octava, a aquellos que sobrepasan la octava son determinados como compuestos. (Dirigirse a la Figura 17)

Tensiones Disponibles

En la música tonal, las tensiones son todas aquellas notas que pertenecen a la estructura superior de un acorde, en otras palabras, estas representan las novenas, oncenos y trecenas, cabe

resaltar que el objetivo de estas tensiones no es cambiar la sonoridad de un acorde triádico, al contrario, añade color a los acordes triádicos. (Dirigirse a la Figura 18)

Figura 17

Intervalos Musicales



Fuente. Técnicas de arreglos para orquesta moderna. Enric Herrera

Arpeggios

Los arpeggios son una manera de ejecutar las notas de un acorde, haciendo que en lugar de tocar las mismas de manera simultánea, se ejecutan de manera sucesiva y rápida, generalmente de la más grave a la más aguda.

Los arpeggios pueden ser según Enric Herrera, ascendentes, descendentes y quebrados, a continuación, se pueden ver los diferentes tipos de arpeggios. (Dirigirse a la Figura 19)

Figura 18

Tensiones disponibles según las características de cada acorde

The figure displays ten musical staves, each representing a different C-based chord and its available tensions. The chords and their tensions are as follows:

- C(6)**: T7, T9, T#11
- C Maj 7**: T7, T9, T#11
- C-6**: T7, T9, T11
- C-7**: T9, T11
- C-7 (b5)**: T9, T11, Tb13
- C7**: Tb9, T9, T#9, Sus4, T#11, Tb13, T13
- C + 7**: T9, T#11
- C° 7**: (No tensions listed)
- C 7 sus 4**: T9, T13

Fuente. Técnicas de arreglos para orquesta moderna. Enric Herrera

Arpeggios

Los arpeggios son una manera de ejecutar las notas de un acorde, haciendo que en lugar de tocar las mismas de manera simultánea, se ejecutan de manera sucesiva y rápida, generalmente de la más grave a la más aguda.

Los arpeggios pueden ser según Enric Herrera, ascendentes, descendentes y quebrados, a continuación, se pueden ver los diferentes tipos de arpeggios. (Dirigirse a la Figura 19)

Anticipación Rítmica

Una de los recursos más frecuentes en la música es el uso de la anticipación al ataque del primer pulso, normalmente se hace a través de la ligadura de tiempo entre el cuarto y primer pulso, es importante mencionar que esta anticipación es bastante particular y común en el desarrollo melódico del currulao y el bambuco. (Dirigirse a la Figura 20)

Doble Cromática

Es un grupo de dos notas de aproximación, comúnmente de igual duración, que se mueven por semitono y en la misma dirección, ascendente o descendente, hacia la nota a llegar, que normalmente es la que da inicio al compa o es la misma que el acorde que acompaña en ese instante. (Dirigirse a la Figura 21)

Movimiento a Dos Voces

En este tipo de movimiento, las dos voces se mueven en una misma dirección. (Dirigirse a la Figura 22)

Figura 19

Tipos de arpeggios.

Pueden ser ascendentes

Descendentes

Quebrados

Fuente. Técnicas de arreglos para orquesta moderna. Enric Herrera

Figura 20

Ejemplos de anticipación rítmica

C Maj 7 A7 D - 7

1 d2 1 7 1 db6 5 b13 5 11
9

C Maj 7 A7 D - 7

1 d2 7 1 db6 5 b13 5 11
9

Fuente. Técnicas de arreglos para orquesta moderna. Enric Herrera

Figura 21

Doble cromática



Fuente. Técnicas de arreglos para orquesta moderna. Enric Herrera

Figura 22

Movimiento Paralelo a Dos Voces



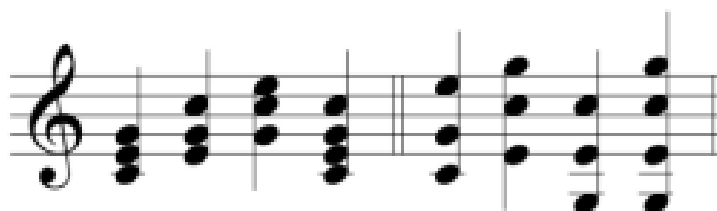
Fuente. Técnicas de arreglos para orquesta moderna. Enric Herrera

Voicing

El término musical “voicing”, hace referencia a un orden específico en que se disponen las notas musicales sobre el pentagrama. Un voicing puede estar en disposición cerrada o abierta. Cuando nos referimos a disposición cerrada, la distancia entre notas va a ser la menor posible, y por consecuencia, las notas se encontrarán mayormente agrupadas, en la disposición abierta, como su nombre lo indica, es cuando las notas van a estar más abiertas o distantes unas de otras. (Arias Daniel. 2018).

Figura 23

Voicing en disposición abierta y cerrada



Fuente. Daniel Achig (2018).

Unísono

Herrera (1987) afirma: “Se produce cuando dos o más instrumentos tocan la misma frase melódica, siendo unísono cuando lo hacen exactamente a la misma altura”. (p.107). Es importante entender que un unísono se posicionará de diferente manera según el instrumento, esto debido a que su altura y en otros casos su afinación puede ser diferente.

Figura 24

Unísonos transportados

The image shows four staves of music, each labeled with an instrument: TRUMPET IN Bb, FLUTE, SOPRANO SAX, and ALTO SAX. All staves are in a 4/4 time signature. The TRUMPET IN Bb staff has a key signature of one sharp (F#). The FLUTE staff has a key signature of one flat (Bb). The SOPRANO SAX staff has a key signature of one sharp (F#). The ALTO SAX staff has a key signature of one sharp (F#). Each staff contains a melodic line consisting of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are placed on the staff to illustrate how the same melodic phrase is written for different instruments, showing the concept of unison passages.

Fuente. Daniel Achig (2018).

Marco Metodológico

Bamburock

Contextualización

Al momento de abordar la composición de esta primera obra, se tuvieron en cuenta algunos referentes importantes que influyeron directamente en la composición, la primer y gran influencia fue la música rock de la década de los 80's, puesto que en ella se popularizó bastante el uso de los sintetizadores dentro de este y muchos otros géneros, abriendo la posibilidad a nuevas sonoridades.

Otra de las influencias relevantes fue la obra Bambuquisimo del músico y compositor León Cardona, ya que esta fue de gran inspiración para la armonía de la composición Bamburock implementado algunos de los recursos mencionados anteriormente.

También, el texto escrito por el profesor de la academia superior de artes de Bogotá, Manuel Bernal Martínez, titulado “Del Bambuco a los Bambucos”, que sirvió para comprender un poco mejor no solo el contexto, sino gran parte de los componentes esenciales para un bambuco.

Finalmente, se expondrán a través del tratamiento tímbrico de esta composición, aquellos aspectos fundamentales que dotan de una identidad a la misma.

Tratamiento Tímbrico

Dentro de este eje tímbrico, aparecerán aquellos aspectos musicales y técnicos implementados en la obra, a través de las cuales se logró el resultado final. Entre estos aspectos relevantes está el formato, la forma, el eje rítmico, armónico y melódico.

Por otro lado, dentro de las técnicas implementadas están, los voicing, el unisonó, los arpeggios, el movimiento a dos voces, las anticipaciones rítmicas, entre otras que ya han sido mencionadas anteriormente en el marco teórico.

Una vez mencionado esto cabe resaltar que también se usaron técnicas de rearmonización, como las dominantes secundarias, los intercambios modales, entre otros. A su vez el proceso de adaptación tímbrica que se realizó en esta composición, debido a que gran parte de estos instrumentos no son comunes dentro del género del bambuco, son temas a mencionar, puesto que esto dota de una tímbrica distinta a esta composición con respecto al formato tradicional del bambuco.

Formato y Forma. El formato de esta composición esta mayormente inspirado en la rock band, específicamente la formación instrumental que se popularizo en la década de los 80's, esto debido a la implementación de los sintetizadores en este. El formato instrumental de esta obra consiste principalmente de dos guitarras eléctricas, que son las encargadas de hacer melodía y contra melodía, una guitarra acústica, la cual se encarga del acompañamiento principal, un sintetizador, un bajo eléctrico y una batería.

Por otra parte, la forma que se utilizó para esta composición fue libre por secciones, pero con la característica de que los movimientos entre las secciones principales se realizaron inspirado en la estructura ternaria del bambuco, puesto que se buscó mantener las secciones A y B dentro de la misma tonalidad, para posteriormente realizar una modulación en la sección C. Bamburock se divide de la siguiente forma, introducción, sección A, sección B, solos, sección C y sección D.

A continuación, se presenta una tabla a través de la cual se podrán observar no solo el formato y forma implementadas, sino que también se muestran algunas de las funciones desempeñadas por cada instrumento dentro de cada sección de la obra.

Tabla 2**Forma de la composición Bamburock y formato instrumental**

	Introducción (Compases del 1–16) Tono: Am	Sección A (Compases del 17–35) Tono: Am	Sección B (Compases del 36–68) Tono: Am	Solos (Compases del 69–100) Tono: Am	Sección C (Compases del 101–122) Tono: A	Sección D (Compases del 101–122)
			Melodía			
Guitarra Eléctrica #1	Melodía principal	Melodía principal	principal pregunta y respuesta	Primer solo	Melodía principal	Melodía principal
			Contra melodía			
Guitarra Eléctrica #2	Acompañamiento con arpegio y con 5tas	Contra melodía	principal pregunta y respuesta	No Participa	Contra melodía	Contra melodía
			Acompañamiento			
Guitarra Acústica	Acompañamiento con arpegio y contra melodía con trémolos	Acompañamiento ritmo bambuco	Acompañamiento ritmo bambuco con cortes	Acompañamiento ritmo bambuco	Acompañamiento ritmo bambuco	Acompañamiento ritmo bambuco
			Obligados y			
Sintetizador	Acompañamiento usando drops	Obligados junto la melodía	acompañamiento junto la melodía	Segundo solo	Acompañamiento y uso de arpegios	Obligados junto la melodía
			Acompañamiento			
Bajo Eléctrico	Acompañamiento con las fundamentales y notas de paso	Acompañamiento con ritmo bambuco marcando el 3cer y 5to pulso	Acompañamiento implementando arpegios	Acompañamiento con ritmo bambuco marcando el 3cer y 5to pulso	Acompañamiento marcando el 3cer y 5to pulso e implementando arpegios	Acompañamiento con ritmo bambuco marcando el 3cer y 5to pulso
			Ritmo bambuco			
Batería	Ritmo rock	Ritmo bambuco con patrón base	Ritmo bambuco variación #1 patrón base	Ritmo bambuco variación #1 patrón base	Ritmo bambuco variación #1 y #2 patrón base	Ritmo bambuco variación #1 patrón base

Nota. Análisis forma en base al funcionamiento de cada instrumento del formato instrumental.

Fuente. Autoría Propia

Eje Rítmico. Para esta sección, el eje central será la transformación de la percusión del bambuco a la batería, debido a que dentro de este género la percusión normalmente se interpreta en la tambora, aunque pueden añadirse otros instrumentos de percusión.

El primer paso para esta transformación, fue entender el funcionamiento de la tambora dentro de un contexto musical de bambuco, además de la manera en que esta es ejecutada los diferentes tipos de golpes para el género.

En este caso, la tambora tiene dos tipos de golpes como se profundizó anteriormente en el marco teórico, estos son, el golpe al parche o golpe al cuero y el golpe a la madera, es así que en los patrones rítmicos del bambuco esta se encuentra ejecutando de manera constante estos dos tipos de golpes.

Además de lo anterior, la batería varía en la introducción, pues se toma como punto de partida un patrón rítmico de rock base, además de ello se hace un fill base para dar variedad a la estructura rítmica de la batería como se ve a continuación.

Figura 25

Patrón y fill base de rock en batería utilizado en la composición Bamburock compases 10-12



Fuente. Autoria Propia

Una vez mencionado esto, en la sección A aparece el primer patrón rítmico de bambuco, llevado a la batería y que, a su vez, este es el patrón base de la obra en las secciones de bambuco.

Teniendo en cuenta lo anterior, al momento de pasar los tipos de golpes de tambora a la batería, aquellos que se ejecutaban en el parche, los ejecuta el bombo de la batería, mientras que

el golpe de la madera, está siendo ejecutado por el golpe al aro en el redoblante o en otras ocasiones golpeando directamente el parche del redoblante lo cual presenta una variación, en cuanto al hi hat este cumple la función de un shaker como se puede observar a continuación.

Figura 26

Patrón base de bambuco en la composición Bamburock compases 18-20



Fuente. Autoria Propia

Una vez presentado el patrón base de la batería, cabe mencionar que a lo largo de la composición aparecen dos variaciones de este, como se ve a continuación.

Figura 27

Variación #1 del patrón base compases 37-39 y variación #2 del patrón base compases 118-120

Primera Variación

10

Segunda Variación

19

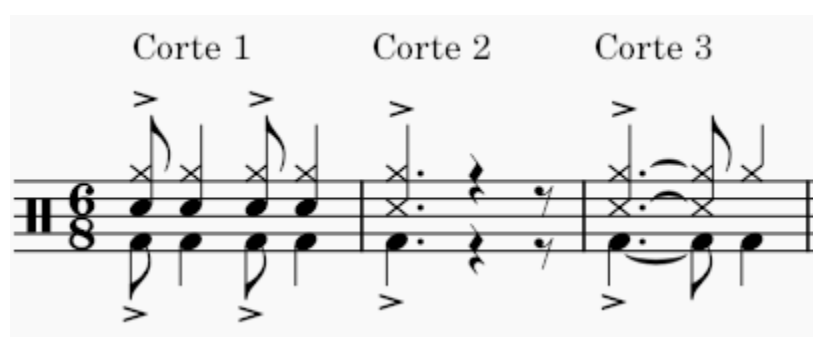
Fuente. Autoria Propia

Por otra parte, durante la obra se pueden observar unos cortes que dan variedad a la batería, además de que tienen el propósito de generar movilidad a la composición y que no sea solamente patrones sonando de manera consecutiva.

A continuación, se pueden observar algunos de los cortes implementados en la composición Bamburock.

Figura 28

Cortes presentes en la obra Bamburock compas 36, 53 y 68



Fuente. Autoria Propia

Además de lo anteriormente mencionado, es relevante mencionar el uso de las diferentes métricas a lo largo de la composición, esto debido a que no solamente se implementa el 6/8 característico del bambuco, sino que también se emplea métricas como el 5/4, el 4/4, el 3/4 y el 2/4, esto con diferentes propósitos.

Según esto, el 6/8 se emplea como métrica base de la obra debido a que el bambuco convencional es bimétrico, pudiendo estar escrito en esta métrica o en 3/4, el segundo en este caso es utilizado a modo de conclusión de sección o para implementar la agrupación binaria que da el 3/4, por otra parte, el 5/4 fue pensado como una forma de acercar el pulso al 6/8 y también está el hecho de que esta amalgama genera que el compás se sienta incompleto, lo cual da un énfasis mayor al inicio de la sección A. Finalmente el compás de 2/4 fue pensado primariamente para ser utilizado en los finales ya sea de un motivo o una sección donde hubiese notas largas,

esto con el fin de que no se extendiera el compás y con esto poder darle mayor fluidez a lo que sucede durante la obra.

Figura 29

Métricas 2/4, 5/4 y 6/8 compases 13-16 de la obra Bamburock

The image displays a musical score for the piece 'Bamburock', specifically measures 13 through 16. The score is written for a single melodic line and includes a bass line. The time signatures change frequently: 2/4, 5/4, and 6/8. The score is divided into two first endings (1. and 2.) and a section marked 'A'. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'P.M. - - -'. Chord symbols 'Bm7(b5)' and 'E7' are present in the bass line. The tempo is marked as '♩ = ♩'.

Fuente. Autoria Propia

Eje Armónico. Con respecto a este apartado se buscó darle variedad tímbrica a la armonía, con respecto a los bambucos más tradicionales, a través de las tensiones disponibles, las cuales generan que un acorde o una progresión de los mismos genere lo que se denomina como colores.

Esta tímbrica, a nivel armónico, no solamente se logró a través de las tensiones disponibles, sino que también se implementaron otras técnicas de orquestación tales como los voicing y drops, además de algunas técnicas de armonización como los préstamos modales o las dominantes secundarias.

En la siguiente figura, se pueden apreciar en los primeros 5 compases, el uso de acordes sin tensiones disponibles, solamente acordes que poseen fundamental, tercera y quinta. Por otra parte, en los últimos tres compases de la imagen se pueden ver acordes con algunas tensiones disponibles que se pueden usar en los respectivos acordes.

Figura 30

Compases 1-9 de la introducción de Bamburock

The musical notation for Figure 30 shows the first 9 measures of the introduction of Bamburock. The notation is in 4/4 time and features a melody line with chords indicated above it. The chords are Am, Dm, Em, G#m11, F#m11, and E9.

Fuente. Autoria Propia

Por otro lado, están los voicing y además de los drops que se usaron dentro de esta composición, como se puede apreciar a continuación en la misma sección de la presente obra.

Figura 31

Drops presentes en los compases 1-9 de la obra Bamburock

The musical notation for Figure 31 shows the first 9 measures of the introduction of Bamburock with chord voicings and drops. The notation is in 4/4 time and features a piano-style chordal accompaniment. The chords are Am, Dm, Em, G#m11, F#m11, and E9. The drops are labeled as Drop 3, Drop 2, Drop 2, and Drop 4.

Fuente. Autoria Propia

Cabe mencionar, que debido a la masa armónica que se genera en algunos fragmentos de la obra, donde la guitarra y el piano hacen acordes, sumado al bajo, la utilización de drops es fundamental, en este caso y como sucede a lo largo de la composición, la guitarra posee bastante ritmo, lo cual fue equilibrado con una postura estática del sintetizador y el bajo, además de que normalmente los drops son utilizados en el sintetizador.

Por otra parte, en la siguiente figura se pueden apreciar el uso de algunos recursos de armonización como las dominantes secundarias que se puede apreciar en el análisis formal en el G7 que se representa como V/III. También se puede apreciar en este análisis una de las progresiones base de la obra, como la que se ve en los primeros siete compases de la imagen.

Figura 32

Análisis armónico compases 45-61 de la sección B de Bamburock

The musical score for Bamburock, measures 45-61, is presented in three staves. The first staff (measures 45-47) features chords Am7, Dm7, and Fmaj7, with Roman numerals Im, IV, and VI respectively. The second staff (measures 48-54) includes chords E7, Bm7(b5), Am7, G7, Fmaj7, E7, Dm7, B7, and E7, with Roman numerals V, IIm, Im, V/III, VI, V, IV, V/V, and V. The third staff (measures 55-56) shows chords Bm7(b5) and Am7, with Roman numerals IIm and Im. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*.

Fuente. Autoría Propia

Eje Melódico. Con respecto al tratamiento tímbrico, desde la melodía se utilizaron recursos tales como los arpeggios, las relaciones interválicas, un recurso bastante recurrente en géneros como el bambuco que son las preguntas y respuestas, las bordaduras y la corchea caudal característica del bambuco y la cual genera una síncopa en la melodía, puesto que a través de una

ligadura alarga el pulso débil hasta uno fuerte, lo que genera un desplazamiento de la nota que haya en el pulso fuerte a uno débil. De igual manera, son estas técnicas las que dotan a la obra de una tímbrica propia a la composición.

Por otra parte, se encuentran los obligados dentro de la obra, los cuales permiten que melódicamente haya movimiento y que también dote de cambio la dinámica de la obra, por otra parte, en esta obra se buscó que los obligados también estuvieran armonizados entre sí.

Figura 33

Obligado previo a la sección A compases 15-16



Fuente. Autoría Propia

A continuación, se evidencian algunos recursos de los mencionados anteriormente implementados en la melodía y contramelodía. También, se puede apreciar que la contra melodía (partitura inferior) está una cuarta por debajo con respecto a la melodía principal (partitura superior). Esto combinado con la disposición armónica genera una interacción entre armonía y melodía a nivel tímbrico, gracias a los colores que se pueden generar entre estos.

Figura 34

Melodía y contra melodía compases 18-33 de Bamburock

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 18-20) features a red box around the first measure labeled 'Arpeggios' with chords Am7 and Dm7, and blue boxes around the second and third measures labeled 'Corchea Caudal' with chords Dm7 and Fmaj7. The second system (measures 21-23) features orange boxes around the first and second measures labeled 'Movimiento Diatónico' with chords E7 and Am7, and the third measure with chord Dm7. The third system (measures 24-26) features a green box around the first measure labeled 'Bordaduras' with chord E7.

Fuente. Aitoria Propia

Jazzolao

Contextualización

Al momento de abordar la composición de esta segunda obra, se tuvieron en cuenta algunos referentes importantes que influyeron directamente en la composición, la primera influencia fue el género del Jazz, más específicamente el latín Jazz, gracias a sus percusiones y ritmos inspirados en la música africana.

La otra gran inspiración para este trabajo de grado fue el trabajo que ha venido realizando el maestro Hugo Candelario con su Grupo Bahía, los cuales han incursionado de manera tímbrica en los géneros del pacífico, llevándolos inclusive a formatos orquestales y añadiendo nuevos instrumentos a géneros como el currulao. Ejemplo de ello son las diversas colaboraciones que ha hecho con formatos sinfónicos como la orquesta sinfónica del Valle, entre otras.

Tratamiento Tímbrico

Dentro de eje tímbrico, aparecerán aquellos aspectos musicales y técnicos implementados en la obra, a través de las cuales se logró el resultado final. Entre estos aspectos relevantes está el formato, la forma, el eje rítmico, armónico y melódico.

Por otro lado, dentro de las técnicas implementadas están, los voicing, el unisonó, los arpeggios, el movimiento a dos voces, las anticipaciones rítmicas, entre otras que ya han sido mencionadas anteriormente en el marco teórico.

Una vez mencionado esto, cabe resaltar que también se usaron técnicas de rearmonización, como las dominantes secundarias, los intercambios modales, entre otros. A su vez, el proceso de adaptación tímbrica que se realizó en esta composición, debido a que gran parte de estos instrumentos no son comunes dentro del género del currulao.

El Formato. El formato implementado para la presente obra, es el formato más grande dentro del género de jazz, este es la big band un formato que se caracteriza por su magnitud y por su gran gama de posibilidades a nivel orquestal.

El formato consiste en cinco secciones diferentes, la primera sección que es de saxofones y cuenta con dos saxofones alto, dos saxofones tenor y un saxofón barítono, la segunda sección que es la de trompetas, la cual cuenta con un total de cuatro trompetas, la tercera sección es la de trombones que cuenta con cuatro trombones, la siguiente posee la guitarra, el piano y el bajo electro o contrabajo que también puede aparecer, y finalmente la sección de la batería, que en otros caso también puede llevar en esta sección otros instrumentos de percusión, como se muestra en el latín jazz.

Cabe mencionar que, por practicidad de lectura, se presentara la partitura de esta composición en afinación de concierto, ya que la misma cuenta con instrumentos transpositivos, así que por este motivo el score se presenta de esta manera.

Forma. La estructura formal de esta composición forma parte importante del proceso de comprensión de la misma, puesto que la estructura, al ser libre por secciones, se presta para tener un poco de libertad en cuanto al contenido que se puede implementar en la obra.

La forma de esta composición consiste en cinco secciones, las cuales tienen diferentes componentes como se ve en la siguiente tabla.

También se puede apreciar en la tabla, que esta composición no solo posee varias modulaciones que generan un constante movimiento, sino que también cuenta con un punto de encuentro entre el currulao y el jazz a través del latín que se usó en los solos, dotando de mayor riqueza y versatilidad a la obra, es por ello que la forma da pie para comprender mejor la misma.

Tabla 3

Forma de la composición Jazzolao

	Sección A (Compases 1-28) Tonalidad: Dm	Sección B (Compases 29-64) Tonalidad: Dm	Solos (Compases 65-97) Tonalidad: D	Sección C (Compases 98-130) Tonalidad: C	Coda (Compases 131-145) Tonalidad: Dm
Descripción	Esta primera sección está inspirada en la melodía la dirige el piano que en este caso representa a la marimba de chonta	Esta sección está inspirada igualmente en el currulao, pero en este caso se da un desarrollo más orquestal a la misa	Esta sección está inspirada en el latín jazz además de desarrollarse en ella los solos de guitarra, trompeta y un solo armonizado de los saxo tenor	Esta sección está inspirada en el currulao y empieza a dar dejes de una posible fusión entre bambuco y currulao realizando preguntas y respuestas entre los instrumentos	Esta sección da conclusión a obra, utilizando un recurso visto en la sección C que es las preguntas y respuestas, terminando con un obligado final

Nota. Análisis forma en base al funcionamiento de cada instrumento de cada sección. *Fuente.*

Autoría Propia

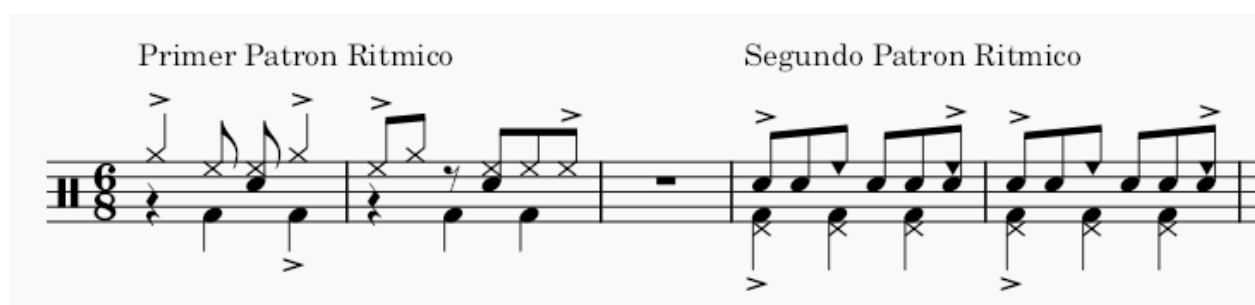
Eje Rítmico. Para esta sección, el eje central será la transformación de la percusión del currulao a la batería, debido a que dentro de este género la percusión posee diversos instrumentos que dotan de una riqueza rítmica al género, puesto que su característica más llamativa es la parte rítmica, entre estos instrumentos están, el bombo golpeador y el arrullador, los cununos hembra y macho y el guasá, los cuales fueron profundizados anteriormente en el marco teórico. Cabe mencionar que algunas veces también se agrega la tambora, como puede ser en el caso del bambuco viejo.

En este caso, para el proceso de transformación tímbrica, se tomaron la mayor cantidad de elementos posibles para pasar la percusión de currulao a un formato de batería, logrando el siguiente resulta, el bombo, se encarga de interpretar lo que hace el bombo golpeador, mientras que el bombo arrullador se pasa al tom de piso, aquí se empieza a presentar un cambio y es que este no va a sonar siempre, puede variar dependiendo el patrón que se use en la batería, puesto que no alcanzarían las manos para compensar la masa instrumental por parte de la percusión, la función del guasá es llevada a cabo por él hi hat, variando los movimientos del pedal abriéndolo o cerrando dependiendo el patrón la función del redoblante, por otro lado, es realizar los golpes a la madera que se pueden realizar por los bombos, esto se logra golpeado no al parche sino al aro y finalmente los patrones de cununo pueden ser implementados en algunos momentos por los toms de aire y algunas veces por el redoblante tocado directamente en el parche.

A continuación, se presentan los patrones rítmicos implementados para esta composición.

Figura 35

Patrones base usados en la composición Jazzolao



Fuente. Autoría Propia

Una de las características que posee esta obra es que al ser el currulao un género con una gran densidad de instrumentos de percusión y llevar esto a la batería, se vuelve algo inevitable omitir alguno de los golpes de estos instrumentos, es por ello que durante la composición hay bastantes cortes que apoyan y enfatizar el movimiento del piano durante la obra además de darle variedad y movimiento a la misma.

A continuación, se presentan algunos de los cortes más comunes dentro de las secciones que mayormente tienen aires de currulao.

Figura 36

Compases 5-12 donde se evidencian algunos de los cortes utilizados en la composición Jazzolao

Fuente. Autoría Propia

Por otra parte, esta composición posee una sección de latín jazz, la cual se encuentra ubicada en los solos, esta al igual que el género en la que se inspira está en compas partido, por ende, el patrón rítmico de la batería varía. (ver figura 37)

En esta sección se desarrollan los solos de guitarra, trompeta y el solo armonizado por los saxofones, del mismo modo esta batería posee dos variaciones diferentes como se puede apreciar en la figura, además de esto realiza un corte característico que da cambio y versatilidad a la sección.

Otra característica de este género y de esta sección es la síncopa que se genera entre el final del primero pulso y el inicio del segundo, ya que visto como si fuera un compás de 4/4 el tercer pulso con una negra en la segunda corchea del mismo invade el cuarto pulso desplazándolo, esto lo podemos apreciar en los primeros compases de la imagen. (ver figura 37)

Eje Armónico. Con respecto a este apartado se buscó darle variedad tímbrica a la armonía, con respecto a los bambucos más tradicionales, a través de las tensiones disponibles, las cuales generan que un acorde o una progresión de los mismos genere lo que se denomina como colores.

Esta tímbrica, a nivel armónico, no solamente se logró a través de las tensiones disponibles, sino que también se implementaron otras técnicas de orquestación tales como los voicing y drops, además de algunas técnicas de armonización como los préstamos modales o las dominantes secundarias.

Otro aspecto relevante a mencionar es el uso de la progresión II-V-I dentro de esta composición, puesto que esta es característica del Jazz y también el uso del Vm que convierte a esta composición en un intercambio constante entre lo tonal y lo modal.

Figura 37

Patrón rítmico implementado en los solos compases 65-97 de la composición Jazzolao

Solos seccion de Bateria

The musical score consists of seven staves. The first staff is in treble clef with a common time signature. The subsequent six staves are in alto clef. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as accents (>) and breath marks (v). Measure numbers 36, 41, and 46 are indicated at the start of their respective staves.

Fuente. Autoría Propia

En la siguiente figura, se podrán apreciar algunos de los recursos mencionados anteriormente como los son los voicing en la guitarra, las tensiones disponibles y también las inversiones.

Figura 38

Compases 5-10 de la composición Jazzolao

The musical score for compases 5-10 of 'Jazzolao' is presented in two systems. The upper system is for guitar, with chords: Dm^9 , Dm^7 , Am^7 , Am^{11} , Gm^7/D , and Gm^7 . The lower system is for piano, with dynamics p , f , and mf . The score includes various musical notations such as stems, beams, and accents.

Fuente. Autoría Propia

En el caso de esta composición, la guitarra eléctrica es la que está encargada de llevar la armonía de la composición, para dar mayor margen de acción al piano y de este modo que haya un comportamiento bastante similar al de la marimba.

Por otra parte, en la siguiente figura, se puede apreciar un ejemplo de la progresión II – V – I presente en gran parte de la obra.

Figura 39

Progresión II – V – I compases 19-21

The image displays a musical score for four instruments: Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Bass (Bajo), and Drums (Bat.). The score is set in a key with one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The progression is II-V-I, with the following chords and voicings:

- Measure 19:** Em7 (b5) for all instruments. The guitar and piano parts feature a 'drop' voicing (a chord with a flattened fifth).
- Measure 20:** A7 for all instruments. The guitar and piano parts feature a 'drop' voicing.
- Measure 21:** Dm7 for all instruments. The guitar and piano parts feature a 'drop' voicing.

The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part features a walking bass line. The drum part includes a steady bass drum pattern and a snare drum pattern.

Fuente. Autoría Propia

Otro de los aspectos tímbricos relevantes, es el uso de los drops, en este caso presente en las secciones de los instrumentos de viento, lo que genera un enriquecimiento armónico, además de lo desarrollado entre el bajo y la guitarra.

La particularidad de lo anteriormente dicho y que se puede apreciar en la composición es que, en algunos segmentos, sobre todo en aquellos donde intervienen todos los instrumentos al tiempo, se usan diferentes drops e inversiones dentro del fragmento en el que suenan todos, esto dota de color y variedad tímbrica a la armonía de la composición, además resaltar el aspecto rítmico melódico del piano.

Figura 40

Compase 16 secciones de saxofones y trompetas de la composición Jazzolao

The image shows a musical score for two sections: 'Seccion de saxo' and 'Seccion de Trompetas'. Both sections are marked with the chord A_m^7 . The saxophone section is labeled 'Drop 3' and the trumpet section is labeled 'Drop 2'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the saxophone section with a quarter note on the first line (F4) and the trumpet section with a quarter note on the first space (G4). The second system shows the saxophone section with a quarter note on the second line (G4) and the trumpet section with a quarter note on the second space (A4). The saxophone section has five staves, and the trumpet section has five staves.

Fuente. Autoría Propia

Eje Melódico. Con respecto al tratamiento tímbrico, desde la melódica se utilizaron recursos tales como los arpeggios, las relaciones interválicas, un recurso bastante recurrente en géneros como el bambuco que son las preguntas y respuestas, las bordaduras, el movimiento paralelo a dos voces y la síncopa que generan las ligaduras de tiempo en la melodía, puesto que a través de esta, se alarga el pulso débil hasta uno fuerte, lo que genera un desplazamiento de la nota que haya en el pulso fuerte a uno débil. De igual manera, son estas técnicas las que dotan a la obra de una tímbrica propia a la composición.

Por otra parte, se encuentran los obligados dentro de la obra, los cuales permiten que melódicamente haya movimiento y que también dote de cambio la dinámica de la obra, por otra parte, en esta obra se buscó que los obligados también estuvieran armonizados entre sí.

Figura 41

Síncopa y movimiento paralelo a dos voces compaes 34 y 35 de Jazzolao

The image shows a musical score for piano (Pno.) in 8/8 time. It consists of two measures. The first measure is in E minor 7 (b5) and the second is in D minor 7. The score illustrates syncopation generated by a slur and parallel motion between two voices.

Síncopa generada por la ligadura *Movimiento paralelo a dos voces*

Fuente. Autoría Propia

En la anterior imagen se puede ver el uso de dos de los recursos mencionados anteriormente, la síncopa generada por las ligaduras y el movimiento paralelo a dos voces que, gracias a la versatilidad del piano y su forma de ejecución, brinda esta posibilidad.

A continuación, se presenta el recurso de la pregunta y respuesta realizado por la sección de saxofones.

Figura 42

Compases 34-42 de la composición Jazzolao

Fuente. Autoría Propia

Otro de los rasgos característicos en la tímbrica en este apartado son los bordones y requintas que realiza el piano, el cual, como se mencionó anteriormente, cumple la función de la marimba en esta composición, a continuación, en el pentagrama superior, se pueden apreciar las requintas y en el pentagrama inferior los bordones de un fragmento de la composición Jazzolao.

Figura 43

Bordones y requintas del piano compases 45-55 de Jazzolao

Fuente. Autoría Propia

Bambulao

Contextualización

Al momento de abordar la composición de esta tercera obra, se tuvieron en cuenta algunos referentes importantes que influyeron directamente en la composición, la primera influencia fueron las composiciones con aires de bambuco y aires de currulao, puesto que en ellas se pueden reconocer ciertos recursos utilizables en la obra.

Por otra parte, una de las inspiraciones para esta composición fue el bambuco viejo, el cual era el nombre con el que antaño se conocía al currulao, esto porque pone en evidencia las conexiones que han tenido el bambuco y el currulao desde antaño.

Finalmente, están las influencias de las anteriores obras, puesto en esta tercera composición titulada Bambulao, convergen Bamburock y Jazzolao, dotando de recursos y sonido diferentes que dan identidad a la obra.

Tratamiento Tímbrico

Dentro de eje tímbrico, aparecerán aquellos aspectos musicales y técnicos implementados en la obra, a través de las cuales se logró el resultado final, estos aspectos está el formato instrumental, la forma, el eje rítmico, armónico y melódico.

Por otro lado, dentro de las técnicas implementadas están, los voicing, el unisonó, los arpeggios, el movimiento a dos voces, la corchea caudal, las anticipaciones rítmicas, entre otras que ya han sido mencionadas anteriormente en el marco teórico.

Una vez mencionado esto, cabe resaltar que también se usaron técnicas del mismo modo rearmonización, como las dominantes secundarias, los intercambios modales, entre otros. A su

vez el proceso de adaptación tímbrica que se realizó en esta composición, debido a que gran parte de estos instrumentos no son comunes dentro de géneros como el bambuco y el currulao.

Formato y Forma. El formato implementado para la presente obra, es el formato híbrido entre el implementado en Jazzolao y Bambulao. El formato instrumental de esta obra consiste principalmente en un saxofón tenor, una trompeta, un trombón, dos guitarras, una eléctrica y otra acústica, un piano, un bajo eléctrico y una batería.

Por otra parte, la forma que se utilizó para esta composición fue libre por secciones. Bambulao se divide de la siguiente forma, sección A, sección B, sección C y sección D.

A continuación, se presenta una tabla a través de la cual se podrán observar no solo el formato y forma implementadas, sino que también se muestran algunas de las funciones desempeñadas por cada instrumento dentro de cada sección de la obra. (ver tabla 3)

Eje Rítmico. Para esta sección, se implementaron algunos de los patrones que están presentes en las anteriores, esto, gracias al proceso de transformación realizado anteriormente de las percusiones correspondientes del bambuco y el currulao a la batería, además de la sección de latín jazz. (ver figura 44)

Además de lo anteriormente mencionado, es relevante mencionar el uso de las diferentes métricas a lo largo de la composición, esto debido a que no solamente se implementa el 6/8 característico del bambuco y el currulao, sino que también se emplea métricas como el compás partido 2/2, el 4/4, el 3/4 y el 2/4, esto con diferentes propósitos.

Finalmente, hay un aspecto de esta obra que es relevante, este aparece en los momentos donde se unen currulao y bambuco, no solo a través de la batería, sino que también de los instrumentos que acompañan a estos y que dan el conocido sonido característico del mismo, que en este caso son el piano para el currulao y la guitarra para el bambuco. (ver figuras 45 y 46)

Tabla 4

Forma de la composición Bambulao y formato instrumental

	Sección A (Compases del 1–40) Tono: Em	Sección B (Compases del 41–53) Tono: Em	Sección C (Compases del 54–84) Tono: Fm	Sección D (Compases del 85– 106) Tono: Bm
Saxofón Tenor	Melodía principal	Melodía principal	Melodía principal	Melodía principal
Trompeta	Contra melodía #1	Obligados junto la melodía	No participa	Contra melodía
Trombón	Contra melodía #2	Obligados junto la melodía	Contra melodía #2	Acompañamiento ritmo bambuco
Guitarra Eléctrica	Obligados junto la melodía	Obligados junto la melodía	Contra melodía #1	Obligados junto la melodía
Guitarra Acústica	Acompañamiento con ritmo bambuco	Contra melodía	Acompañamiento con ritmo bambuco	Acompañamiento con ritmo bambuco marcando el 3cer y 5to pulso
Piano	Obligados junto la melodía	Acompañamiento currulao, requintas y bordones	Ritmo bambuco variación #1 y #2 patrón base	Obligados junto la melodía
Bajo Eléctrico	Acompañamiento marcando el 3cer y 5to pulso e implementando arpegios	Acompañamiento tumbao latín jazz	Acompañamiento implementando arpegios	Acompañamiento marcando el 3cer y 5to pulso e implementando arpegios
Batería	Acompañamiento con ritmo bambuco	Acompañamiento con ritmo latín jazz	Acompañamiento con ritmo bambuco y currulao	Acompañamiento con ritmo bambuco y currulao

Nota. Análisis forma en base al funcionamiento de cada instrumento del formato instrumental.

Fuente. Autoría Propia

Figura 44

Patrones rítmicos implementados en la obra Bambulao

The image displays five musical staves, each representing a different rhythmic pattern. The first four staves are in 6/8 time, while the fifth is in common time (C).

- Patrón Bambuco #1:** A 6/8 rhythm featuring eighth notes and rests, with accents on the first and third eighth notes of each measure.
- Patrón Bambuco #2:** A 6/8 rhythm with eighth notes and rests, featuring accents on the first and third eighth notes.
- Patrón Currulao #1:** A 6/8 rhythm with eighth notes and rests, featuring accents on the first and third eighth notes.
- Patrón Currulao #2:** A 6/8 rhythm with eighth notes and rests, featuring accents on the first and third eighth notes.
- Fill de entrada al latin jaz:** A common time (C) rhythm consisting of a sequence of eighth and quarter notes.
- Patrón Latin Jazz:** A common time (C) rhythm featuring eighth notes and rests, with accents on the first and third eighth notes.

Fuente. Autoría Propia

Figura 45

Ritmo de bambuco sobre piano ejecutando requintas y bordones compases 59-62 de la obra

Bambulao

The image displays a musical score for the piece 'Bambulao', measures 59-62. The score is written for piano and consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a key signature of one flat (Fm7) and a time signature of 3/4. The second and third staves are the left and right hands, respectively, playing chords and arpeggios. The fourth staff is a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with 'x' symbols. The score is divided into four measures, with the key signature changing to C major (Cm7) in the second measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents (>) and slurs.

Fuente. Autoría Propia

Figura 46

Ritmo de currulao sobre guitarra ejecutando ritmo bambuco compases 86-89 de la obra

Bambulao

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff shows a melodic line with accents and slurs. The second staff features a bass line with chords labeled Bm7 and F#7, and a dynamic marking of *mf*. The third staff continues the bass line with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff shows a melodic line with accents and slurs, and a dynamic marking of *mp*.

Fuente. Autoría Propia

Eje Armónico. Con respecto a este apartado se buscó darle variedad tímbrica a la armonía, con respecto a los bambucos y currulaos tradicionales, a través de las tensiones disponibles, las cuales generan que un acorde o una progresión de los mismos genere lo que se denomina como colores.

Esta tímbrica, a nivel armónico, no solamente se logró a través de las tensiones disponibles, sino que también se implementaron otras técnicas de orquestación tales como los voicing, además de algunas técnicas de armonización como los préstamos modales o las dominantes secundarias.

Cabe mencionar que, a diferencia de las anteriores composiciones, al momento de estructurar la armonía, no se recurrió tanto al uso de drops, sino simplemente a la disposición de los voicing en los diferentes segmentos donde aparece la armonía.

Figura 47

Comparación entre el voicing de guitarra y el de piano en relación con el bajo compases 49-50

The image shows a musical score for guitar and piano, comparing voicing techniques for A7 and D7 chords. The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of 'f' (forte). The guitar part is written on a single staff, and the piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The A7 chord is shown in the first system, and the D7 chord is shown in the second system. The piano part includes a bass line with a '6/8' time signature change, indicating a change in the bass line's rhythmic pattern.

Fuente. Autoría Propia

A continuación, se pueden observar los movimientos paralelos a dos voces, los cuales son ejecutados por el piano, lo que da una oportunidad de realizar esto y que no es tan sencillo de hacer a menos que sea con una marimba cromática.

Figura 48

Movimientos paralelos a dos voces del piano en relación con el bajo y la guitarra compases 59-62

Fuente. Autoría Propia

Por otra parte, en esta composición busco una movilidad entre lo modal y lo tonal, es por ello que en la siguiente imagen se pueden apreciar en una misma progresión el uso de un V y un Vm dentro de una progresión con sonoridad menor, además de esto, dentro de la misma sección hay una modulación interna de Em a E, esto genera que la composición converja en el punto exacto donde se unen las anteriores dos obras.

Figura 49

Análisis armónico compases 14-29 de la primera sección de la obra Bambulao

The musical score is presented in three systems, each starting with a treble clef and a common time signature. The first system (measures 14-20) includes the following chords and Roman numerals: *mf* Im, Em7, Vm, Bm7, IVm, Am7, D7, ♭VII, Im, Vm, Bm7, *mf* VI, and Cmaj7. The second system (measures 21-27) includes: B7, V, Em7, Im, Vm, Bm7, VI, Cmaj7, Am7, IVm, *mf* III, and Gmaj7. The third system (measures 28-29) includes: F#7, V/V, V, B7, Eb: I, and Emaj7.

Fuente. Autoría Propia

Eje Melódico. Con respecto al tratamiento tímbrico, desde la melodía se utilizaron recursos tales como los arpeggios, las relaciones interválicas, las bordaduras, las requintas y bordones, además de la corchea caudal característica del bambuco, la cual genera una síncopa en la melodía, puesto que a través de una ligadura alarga el pulso débil hasta uno fuerte, lo que genera un desplazamiento de la nota que haya en el pulso fuerte a uno débil. De igual manera, son estas técnicas las que dotan a la obra de una tímbrica propia a la composición.

Por otra parte, se encuentran los obligados dentro de la obra, los cuales permiten que melódicamente haya movimiento y que también dote de cambio la dinámica de la obra, por otra parte, en esta obra se buscó que los obligados también estuvieran armonizados entre sí.

A continuación se pueden observar las relaciones interválicas que se generan entre el saxofón, la trompeta y el trombón.

Figura 50

Melodía y contra melodías de la sección B de la obra Bambulao

The figure displays a musical score for the section B of the work 'Bambulao'. It consists of two systems of staves. The first system includes three staves for the saxophone section: Saxo Tenor (top), Trompeta (middle), and Trombón (bottom). The Saxo Tenor staff is labeled 'Linea Melódica Principal' and features a melodic line with eighth notes and slurs. The Trompeta and Trombón staves are labeled 'Contra Melodia #1 (Segunda por debajo)' and 'Contra Melodia #2 (Novena por debajo)' respectively, showing counter-melodies that are a second and a ninth below the main line. The second system shows the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs) featuring a rhythmic pattern of eighth notes and slurs, marked with a forte 'f' dynamic.

Fuente. Autoría Propia

Para finalizar otro recurso que posee esta obra es el uso de algunos movimientos cromáticos como se puede observar en la siguiente imagen, estos dan un toque de influencia con respecto a la música jazz.

Figura 51

Ejemplo de movimiento cromático ejecutado por el saxofón tenor, compas 85 de la obra

Bambulao



Fuente. Autoría Propia

Conclusiones

Este proyecto tuvo como objetivo, desde el tratamiento tímbrico, realizar la composición de tres obras con aires de bambuco y currulao, lo cual se logró a través del análisis de obras desarrolladas por compositores como León Cardona y Hugo Candelario, logrando determinar elementos armónicos, melódicos y rítmicos que proporcionan las características tímbricas de cada género, con el fin de utilizar estos en las tres composiciones.

El proceso de análisis y categorización, tanto de los recursos compositivos como orquestales encontrados en las obras, fue determinante para la creación de las mismas, puesto que cada composición en sí misma se conecta con las demás. Esto se puede ver en el uso de los patrones rítmicos implementados, logrando mantener una coherencia sonora entre las mismas.

Al momento de plasmar las reducciones de los instrumentos de percusión tradicional de cada género, se tomaron en cuenta patrones característicos de los mismos, esto debido a que los patrones rítmicos de las percusiones poseen bastante información, para este caso hubo que pensar la forma más eficaz y concreta el background, para que fuera coherente tanto con lo interpretado por los instrumentos que llevaban la armonía, como los que se encargaron de la melodía.

Así mismo, el transformar aquellos formatos instrumentales que son tradicionales, se puede abrir una puerta para nuevas sonoridades que pueden ser incluidas dentro del funcionamiento de los géneros currulao y el bambuco.

Al no haber una gran cantidad de repertorio que experimente con formatos nuevos, se hace necesario iniciar un proceso mayor de experimentación, que permita al compositor adquirir herramientas más allá de lo tradicional, proporcionando una gama amplia que permita tomar decisiones en los procesos compositivos y que además enriquezcan el trabajo realizado hasta el día de hoy.

Por otra parte, el llevar géneros tradicionales en Colombia como lo son el currulao y el bambuco, a otros formatos instrumentales, genera no solo un enriquecimiento de parte del compositor hacia el género, sino que funciona en sentido contrario también, puesto que al profundizar en cada género se pueden descubrir tanto recursos como elementos que dotan de riqueza el lenguaje musical del mismo.

Referencias Bibliográficas

Aguilar, Juan Guillermo. *Batería colombiana*. Recuperado de:

<https://www.bateriacolombiana.com/partituras/#toggle-id-4>.

Bernal Martinez, Manuel. *Del Bambuco a los Bambucos*. Recuperado de:

<https://es.scribd.com/document/195869844/Del-Bambuco-a-Los-Bambucos>.

Daniel Riaño Restrepo (2017). *Formatos musicales: exploración de algunos formatos musicales con composiciones y arreglos propios*. Recuperado de:

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/40645/Ria%C3%B1o%20Restrepo%20Daniel-%20Proyecto%20de%20Grado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Edwin Reyes Moreno (2012). *Procesos de creación musical en la banda de rock pornomotora*.

Recuperado de:

<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1646/TE-11043.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.

García, Al. Año desconocido. *A history of Jazz-Rock fusion*. Jazz and Rock Page. Recuperado de:

<http://www.liraproductions.com/jazzrock/htdocs/histhome.htm>.

Guerrero, Francisco (2014-2015). *Historia de la música*. Recuperado de:

https://www.academia.edu/35869460/Historia_de_la_m%C3%BAsica.

Jordi Sierra I Fabra. *Historia del ROCK La música que cambió el mundo*. Recuperado de:

https://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Historia_del_Rock.pdf.

Jose Crespo Terán (2011). *Guía de introducción a la música para jóvenes a través del rock*.

Recuperado de: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/357/1/TESIS.pdf>.

Munar Molina, Oscar Fabián (2017). *Adaptación de patrones ritmo-melódicos de marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica*. Recuperado de:

<http://hdl.handle.net/20.500.12558/795>.

Martínez Carvajal, Alejandro (2005). *Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical*. Universidad del Valle, Cali Valle. Recuperado de:

https://www.academia.edu/97990276/Currulao_aspectos_generales_patrones_de_ejecuci%C3%B3n_y_an%C3%A1lisis_musical

Martínez, C. E. (2009). *Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX*. Recuperado de:

<http://hdl.handle.net/10554/4376>.

Marulanda Morales, Octavio (1984). *El folclor de Colombia práctica de la identidad cultural*.

Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2398/>.

Miñana, Carlos (1997). *Los caminos del bambuco en el siglo XIX*. Revista A Contratiempo.

Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7663191>.

Riaño, D. (2017). *Formatos musicales: exploración de algunos formatos musicales con*

composiciones y arreglos propios. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/406450>.

Sabogal, A. (2010). *Una aproximación urbana a la música de marimba*. Recuperado de:

<http://hdl.handle.net/10554/4483>.

Universidad Nacional De Colombia (2015). *Catedra Big Band*. Recuperado de:

<http://www.catedras-bogota.unal.edu.co/catedras/bmusical/2015->

[II/bmusical 2015 II/docs/sesion9.pdf](http://www.catedras-bogota.unal.edu.co/catedras/bmusical/2015-II/docs/sesion9.pdf).

Anexos

Bamburock

Bamburock (Con Aires De Bambuco)

Juan David Martinez Grisales

♩ = 140
1 Introducción

Guitarra Eléctrica Principal

Guitarra Eléctrica Secundaria

Guitarra Acústica

Sintetizador

Bajo Eléctrico

Batería

7

Guit. El. P. distort

Guit. El. 2 overdrive

Guit. A. G#m11 F#m11 E9 Am A/C# Dm Bm

Sint. mf

Baj. El. f

Bat. f

2

12 1. 2. $\text{♩} = \text{♩}$ A overdrive

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

P.M. B7 P.M. - 4 Em P.M. - - - - 4 Bm7(b5) P.M. - - - - 4 E7 Bm7(b5)

18

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

Am7 Dm7 Fmaj7 E7

26 3

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

34 B

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

4

43

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

E7 Am7 Dm7 Fmaj7

(cresc.) - - - - - *f*

f

mp

(cresc.) - - - - - *f*

mp

(cresc.) - - - - - *f*

51

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

E7 Bm7(b5) Am7 G7 Fmaj7 E7 Dm7 B7 E7

mp *f* *mf*

mp *f* *mf*

mp *f* *mf*

mp *f*

60

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

mf

Bm7(b5) Am7 A7 Dm7 Fmaj7 E7 Dm7(b5) Cmaj7

68

Solos

distort

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

f

mf

B7 Am7 Dm7 Fmaj7

6

76

Guit. El. P. *full*

Guit. El. 2.

Guit. A. E7 Am7 Dm7 Fmaj7

Sint.

Baj. El.

Bat.

84

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A. E7 Am7 Dm7 Fmaj7

Sint. *f*

Baj. El.

Bat.

92

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

E7 Am7 Dm7 Fmaj7

100

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A.

Sint.

Baj. El.

Bat.

overdrive C overdrive

E7 E7 Amaj7 Dmaj7 F#m7

f *mf* *mf* *mf* *mf*

8

107

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A. E7 Amaj7 F#m7

Sint.

Baj. El.

Bat.

114

Guit. El. P.

Guit. El. 2.

Guit. A. Dmaj7 E7 G#m7(b5) Amaj7 B7 E7

Sint.

Baj. El.

Bat.

122 **D**

Musical score for measures 122-129. The score is for a band with the following parts: Guit. El. P., Guit. El. 2., Guit. A., Sint., Baj. El., and Bat. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Measure 122 starts with a **D** chord. The guitar parts (El. P. and El. 2.) play a melodic line with accents. The guitar A part plays a rhythmic accompaniment with chords: Amaj7, G#m7(b5), F#m7, Bm7, and Dmaj7. The piano part (Sint.) has a **ff** dynamic. The bass part (Baj. El.) has a **mf** dynamic. The drum part (Bat.) has a **mf** dynamic.

130

Musical score for measures 130-137. The score is for a band with the following parts: Guit. El. P., Guit. El. 2., Guit. A., Sint., Baj. El., and Bat. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Measure 130 starts with a **C#7** chord. The guitar parts (El. P. and El. 2.) play a melodic line with accents. The guitar A part plays a rhythmic accompaniment with chords: C#7, F#m7, Bm7, and Dmaj7. The piano part (Sint.) has a **f** dynamic. The bass part (Baj. El.) has a **f** dynamic. The drum part (Bat.) has a **f** dynamic.

10

138

Guit. El. P. *mf cresc.* *ff*

Guit. El. 2. *mf cresc.* *f* *ff*

Guit. A. *C#7* *mf cresc.* *f* *ff*

Sint. *mf cresc.* *f* *ff*

Baj. El. *mf cresc.* *ff*

Bat. *mf cresc.* *ff*

Jazzolao

Jazzolao (Con Aires de Currulao)

Juan David Martinez Grisales

Afinación De Concerto $\text{♩} = 115$

A

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

- Alto Sax 1
- Alto Sax 2
- Tenor Sax 1
- Tenor Sax 2
- Bari Sax
- Trumpet 1
- Trumpet 2
- Trumpet 3
- Trumpet 4
- Trombone 1
- Trombone 2
- Trombone 3
- Trombone 4
- Guitarra Electrica
- Piano
- Bajo
- Bateria

Key features of the score include:

- Tempo and Meter:** 6/8 time signature, tempo of 115 beats per minute.
- Section Markers:** A boxed 'A' at the beginning of the saxophone section.
- Dynamic Markings:** *cresc.*, *mf*, *f*, *pp*, and *f* are used throughout the score.
- Chord Progression:** The guitar part features a progression of Dm^9 , Dm^7 , Am^7 , Am^{11} , Gm^7/D , and Gm^7 .
- Instrumentation:** The score includes parts for five saxophones, four trumpets, four trombones, electric guitar, piano, bass, and drums.

19

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

Em7(b9) A7 Dm7 Gm7/D Am7

36

Alto 1 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Alto 2 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Tenor 1 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Tenor 2 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Bari *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Tpt. 1 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Tpt. 2 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Tpt. 3 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Tpt. 4 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Tbn. 1 *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Tbn. 2 *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Tbn. 3 *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Tbn. 4 *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Gtr. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Pno. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Bajo *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Bat. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Chord changes: Dm7, Am7, Gm7, C7, Dm7, Am7, Gm7, A7

6

45

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

mp

f

mf

f

Dm7

Gm7

Fmaj7

52

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

A7

Dm7

Bbmaj7

Am7

65 Solos

Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari

Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4

Gtr.
Pno.
Bajo.
Bat.

Dmaj7 *F#m7* *B7* *Em7*

ff *mf*

10

70

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

Bm7 *Em7(b5) Edim* *B7* *A7* *Dm7(b5)*

75

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

G7 Cm7 C#m7(b9) C#dim Dmaj7 Fmaj7

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble. It begins at rehearsal mark 75. The vocal parts (Alto 1-2, Tenor 1-2, Bari) and brass parts (Tpt. 1-4, Tbn. 1-4) are currently silent, indicated by horizontal lines. The guitar (Gtr.) part features a melodic line with triplets and is accompanied by piano chords and a bass line. The piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and a bass line. The bass (Bajo.) part has a melodic line. The drums (Bat.) play a steady rhythmic pattern.

12

80

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

ff

$B^b \text{maj}^7$ $F\#m^7$ $E_m^7(b^5)$ $F\#^9$ Bm^7

85

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

E7(#9) Am7 D#m7 G#m7 C#m7

14

90

Alto 1

Alto 2

Tenor 1 *ff*

Tenor 2 *ff*

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. *Dmaj⁷ Bm⁷ Em⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Bm⁷*

Pno.

Bajo.

Bat.

95 **C** ♩ = 110

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

$C\#m7(b9)$ $Dmaj7$ $B7$ $E7$ $Em7$ $Dm7$ $Cmaj7$

p

pp

p

p

p

112

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

mf

Dm7

G7

Fmaj7

18

120

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bajo.

Bat.

Am7

Dm7

Bm7(b5)

Am7

20

137

Alto 1

Alto 2

Tenor 1

Tenor 2

Bari

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. *G7* *Am7* *Dm7*

Pno.

Bajo

Bat.

Bambulao

Bambulao Alternativo

Juan David Martinez Grisales

Afinación de concierto

♩ = 80

A

The musical score is arranged in a system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is marked with a box 'A' and a tempo of quarter note = 80. The dynamics are marked as *mp* and *mp cresc.* with dashed lines indicating the crescendo. The instruments and their parts are:

- Saxofón Tenor:** Melodic line with a crescendo.
- Trompeta en Sib:** Melodic line with a crescendo.
- Trombón:** Melodic line with a crescendo.
- Guitarra Eléctrica:** Silent staff.
- Guitarra Clásica:** Rhythmic accompaniment with chords: Em, Bm, Am9, Am9/G, Am9/F#, Em.
- Piano:** Silent staff.
- Bajo:** Bass line with a crescendo.
- Batería:** Drum pattern with a crescendo.

2

7

Sax. T. *(cresc.)* ----- *mf*

Tpt. en Sib *(cresc.)* ----- *mf*

Tbn. *(cresc.)* ----- *mf*

Guit. E.

Guit. C *(cresc.)* ----- *mf*
Bm Am C B7

Pno.

Bajo *(cresc.)* -----

Bat. *(cresc.)* -----

4

18

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

mf *f* *mf* *f* *mf* *mf* *mf* *mf*

Em7 Bm7 Cmaj7 B7 Em7 Bm7

24

Sax. T. *mf cresc.*

Tpt. en Sib *mf cresc.*

Tbn. *mf cresc.*

Guit. E. *mf*

Guit. C *mf cresc.*
Cmaj7 Am7 Gmaj7 F#7 B7 Emaj7

Pno. *mf*

Bajo. *mf cresc.*

Bat. *mf cresc.*

6

30

Sax. T. *(cresc.)*

Tpt. en Sib *(cresc.)*

Tbn. *(cresc.)*

Guit. E. *f*

Guit. C *(cresc.)*
Amaj7 C#m7 C#m7(b5) B7 Em7

Pno.

Bajo. *(cresc.)*

Bat. *(cresc.)*

♩. = 120

35

Sax. T.
(cresc.) - - - - - f

Tpt. en Sib
(cresc.) - - - - - f

Tbn.
(cresc.) - - - - - f

Guit. E.

Guit. C
Em7/B Em7/Bb Em7/A A7/C#
(cresc.) - - - - - f

Pno.
f

Bajo.
(cresc.) - - - - - f

Bat.
(cresc.) - - - - - f

43

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

Bm Am

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble. It features eight staves. The Saxophone Tenor, Trumpet in B-flat, and Trombone parts play a melodic line with eighth and quarter notes, including some rests. The Electric Guitar part is silent. The Acoustic Guitar part plays a rhythmic accompaniment with chords Bm and Am. The Piano part has a complex accompaniment with chords and arpeggios. The Bass part plays a steady eighth-note line. The Drums part plays a steady eighth-note pattern.

10

47 1. 2.

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

F#m7(b5) Fdim A7 D7

f

C

52 $\text{♩} = 115$

Sax. T. *f*

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C *C7* *Fm7* *mf*

Pno. *f*

Bajo.

Bat.

12

57

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

The musical score is for page 140, rehearsal mark 12. It features eight staves: Saxophone Tenor (Sax. T.), Trumpet in B-flat (Tpt. en Sib), Trombone (Tbn.), Electric Guitar (Guit. E.), Acoustic Guitar (Guit. C), Piano (Pno.), Bass (Bajo.), and Drums (Bat.). The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The Acoustic Guitar part includes chord changes to Cm7 and Fm7. The Piano part has a complex texture with many beamed notes and accents. The Bass and Drums parts have a rhythmic pattern with accents.

62

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

Fm7 Bbm7 Ebmaj7 Abmaj7

14

67

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

mp cresc. - - -

Db7 C7 Fm7 Cm7

Detailed description: This page of a musical score contains measures 67 through 72. The score is for a jazz ensemble. The instruments and their parts are: Saxophone Tenor (Sax. T.) with a melodic line in the treble clef; Trumpet in B-flat (Tpt. en Sib) with a mostly silent part; Trombone (Tbn.) with a bass line in the bass clef; Electric Guitar (Guit. E.) with a treble clef part that includes a dynamic marking of *mp cresc.* and a dashed line; Acoustic Guitar (Guit. C) with a treble clef part showing chord changes from Db7 to C7, Fm7, and Cm7; Piano (Pno.) with a grand staff showing a complex accompaniment; Bass (Bajo.) with a bass clef part featuring some phrasing; and Drums (Bat.) with a drum set notation in the bottom staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 8/8.

73

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

(cresc.)

f

Fm7 Cm7 Fm7 Cm7 Fm7

D

85 $\text{♩} = 115$

Sax. T. *f*

Tpt. en Sib

Tbn. *mp*

Guit. E. *f*

Guit. C *f* Bm7 *mf* F#m7 F#m

Pno. *mf*

Bajo. *mf*

Bat. *f* *mp*

18

90

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

96

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

Pno.

Bajo.

Bat.

F#m7 C#dim A#7(b5) B7 E9

20

102

1. 2.

Sax. T.

Tpt. en Sib

Tbn.

Guit. E.

Guit. C

A7 Bm7

Pno.

Bajo.

Bat.