

MÚSICAS DEL PACÍFICO:
Selección y adaptación de temas del Pacífico sur colombiano del conjunto de marimba
de chonta a través de la metodología Orff

LINA MARÍA VÉLEZ ESPITIA

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
CALI
JUNIO DE 2017

**MÚSICA DEL PACÍFICO:
Selección y adaptación de temas del Pacífico sur colombiano del conjunto de marimba
de chonta a través de la metodología Orff**

LINA MARÍA VÉLEZ ESPITIA

**Trabajo de grado como requisito para optar por el título de:
Licenciada en Música**

**Director:
Mg. LEÓN DARIO MONTOYA MONTOYA**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
CALI
JUNIO DE 2017**

A Jorge Andrés, mi amor y compañero de vida
por estar conmigo en esta aventura desde el principio
A mi amigo y colega Juan Rodríguez, por su apoyo y acompañamiento
A mi familia, amigos y profesores, que han sido
y serán una parte fundamental en mi vida
A la música del Pacífico y su gente, porque sin ustedes
este trabajo no sería posible.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. Planteamiento del problema	11
1.1. Descripción del problema	11
2. Objetivos	12
2.1. Objetivo general	12
2.2. Objetivos específicos	12
3. Justificación	13
4. CAPÍTULO I. Contextos	15
5. Contexto geográfico del Pacífico colombiano.	16
5.1. Contexto histórico de las músicas del Pacífico sur colombiano	22
6. CAPÍTULO II. Aproximaciones metodológicas y sonoras	26
6.1. Carl Orff y metodología Orff	27
6.1.1. Los Elementos	28
6.1.2. Instrumentación Orff	30
6.2. Teóricos y teorías	33
6.3. Acercamiento a las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano	42
6.3.1. Conjuntos	42

6.3.2. Organología	42
6.3.3. Especies musicales: Bunde y Juga	52
7. CAPÍTULO III. ¡Ay oí!: procesos de transcripción y adaptación	55
7.1. Transcripciones	55
7.2. Proceso de adaptaciones.	57
7.3. Partituras	57
8. RESULTADOS Y CONSIDERACIONES FINALES	105
BIBLIOGRAFÍA	106
ANEXOS	109

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Pág.
<i>Ilustración 1.</i> Mapamundi de Agnese.	16
<i>Ilustración 2.</i> Centroamérica y noroccidente de América del sur Avistamiento de asentamientos indígenas.	19
<i>Ilustración 3.</i> Mapa de circuitos.	25
<i>Ilustración 4.</i> Mapa de división político-administrativa de Colombia.	25
<i>Ilustración 5.</i> Xilófono alto.	31
<i>Ilustración 6.</i> Xilófono bajo.	31
<i>Ilustración 7.</i> Maracas.	32
<i>Ilustración 8.</i> Bongoes.	32
<i>Ilustración 9.</i> Bombo de banda.	32
<i>Ilustración 10.</i> Ejemplo de golpes con las manos en ideogramas.	40
<i>Ilustración 11.</i> Frase, vista superior de los cununos, palmas y notación occidental.	40
<i>Ilustración 12.</i> Línea rítmica cíclica.	42
<i>Ilustración 13.</i> Vista superior.	45
<i>Ilustración 14.</i> Vista frontal lateral.	46
<i>Ilustración 15.</i> Vista frontal superior de dos cununos.	47
<i>Ilustración 16.</i> Vista superior de cununo.	47
<i>Ilustración 17.</i> Vista frontal de dos guasás.	48
<i>Ilustración 18.</i> Vista superior de guasá.	48
<i>Ilustración 19.</i> Vista frontal superior de una marimba de chonta actual (18 tablas).	51

<i>Ilustración 20.</i> Ejemplo de transcripción melodía de “La Guayabita” en Finale 2014.	56
<i>Ilustración 21.</i> Ejemplo de transcripción melodía de “Al alba” en Finale 2014.	56
<i>Ilustración 22.</i> Convenciones de la escritura de percusión “Taller de acercamiento a la música de la costa Pacífica”.	58
<i>Ilustración 23.</i> Bunde “al alba” percusión en notación musical occidental y propuesta de notación de G. Kubik.	102
<i>Ilustración 24.</i> Percusión en notación musical occidental (lineal) y propuesta de notación de G. Kubik.	103
<i>Ilustración 25.</i> Notación musical occidental (melodía) propuesta de notación de G. Kubik (equis y puntos).	104

LISTA DE TABLAS

	Pág.
<i>Tabla 1.</i>	30

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Tabla con el texto de San Antonio	109
Anexo B. Tabla con el texto de La guayabita	110
Anexo C. Tabla con el texto de Al alba	110
Anexo D. Tabla con el texto de A,b,c,ché	111
Anexo E. Formato de entrevista y transcripción de entrevista a Ernesto Esteban González S	112
Anexo F. Formato de entrevista y transcripción de entrevista a Hugo Candelario González	135

RESUMEN

Este trabajo presenta cuatro temas del Pacífico colombiano de las especies bunde y juga, los cuales son interpretados tradicionalmente por el conjunto de marimba de chonta adaptados a la metodología e instrumentación Orff.

Ante la pregunta central “¿es posible adaptar las músicas del Pacífico sur colombiano a la metodología Orff?” se logró satisfacer por medio de teorías y metodologías de análisis de Tiago. de Oliveira Pinto, Gerhard. Kubik planteadas hacia la música afrobrasileña y africana, así como los análisis de María Ximena Alvarado y Alejandro Martínez enfocados a especies musicales del Pacífico como el currulao y el bunde. Por medio de estas investigaciones se lograron encontrar las herramientas necesarias para el análisis y posterior adaptación de los bundes y jugas seleccionados para este trabajo. Se utilizaron herramientas de la etnografía para la recolección de datos y paralelamente se realizó una revisión bibliográfica de material relacionado con los géneros representativos de la música y cultura del Pacífico colombiano para proporcionar contextos histórico, social y geográfico.

Palabras claves: Metodología Orff, marimba de chonta, pedagogía, Pacífico sur colombiano.

INTRODUCCIÓN

Esta selección y adaptación de temas se realizó con el objeto de proporcionar material pedagógico para el acercamiento a las músicas del conjunto musical tradicional de marimba del Pacífico sur colombiano invitando tanto docentes como estudiantes a trabajar con músicas tradicionales. Tales adaptaciones pretenden promover un mayor contacto con los ritmos tradicionales de esta región por medio de la metodología Orff que tiene como fundamento la relación entre ritmo, melodía y armonía aplicado a las músicas tradicionales alemanas y que, a través de los años, ha sido implementada a nivel internacional por instituciones educativas para la enseñanza musical con adaptaciones a las músicas propias de cada país.

Por medio de entrevistas, grabaciones, y material bibliográfico se exploró el panorama general en el que se encuentran estas músicas, su función social, de qué manera se han preservado, cómo se tocan y las nuevas tendencias que surgen por las fusiones con otros ritmos urbanos, de modo que, en el momento de tocar las adaptaciones, los estudiantes y/o docentes estén contextualizados con sus patrones rítmicos, letras y formas musicales.

El proyecto aporta cuatro adaptaciones de dos de las especies tradicionales del conjunto de marimba del Pacífico sur colombiano, juga y bunde que ayudarán a fomentar y difundir el conocimiento de la región desde sus músicas.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Es posible adaptar las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano a la metodología Orff para la enseñanza?

1.1.Descripción del problema

El material enfocado a las prácticas de las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano para la enseñanza en colegios desde un punto de vista pedagógico es poco. Existen investigaciones y documentos que se han realizado (y se siguen adelantando) sobre las características estético-musicales, organología y conjuntos, pero no están dirigidas a la población escolar. Debido a esto se despertó el interés por la promoción y enseñanza de éstas en un ámbito académico. Sin embargo, no en todos los colegios y/o instituciones educativas donde se enseña música existe la posibilidad de tener los instrumentos que conforman el conjunto tradicional de marimba para tocar este tipo de repertorio, por lo tanto se encuentra la oportunidad de adaptar algunos temas tradicionales del Pacífico a la metodología Orff ya que ésta proporciona un conjunto de instrumentos seleccionados específicamente para trabajar con niños y adolescentes, de manera que estén en contacto con instrumentos melódicos y de percusión que son un poco más cercanos a las herramientas que se pueden encontrar en las instituciones (sobre todo las públicas). Además, cuenta con un sistema para la enseñanza y aprendizaje musical practicado en Europa y América por un tiempo de experiencia acumulada de aproximadamente 50 años.

Con esto no sólo se busca fortalecer la práctica musical utilizando repertorio colombiano de modo que se promueva el interés en conocer la música que identifica a una de las culturas tan

grandes como lo es la afrocolombiana, sino también fomentar un sentido de pertenencia con las músicas tradicionales colombianas y en este caso específico, las del Pacífico sur.

2. OBJETIVOS

2.1.Objetivo general

Adaptar cuatro temas de las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano (juga y bunde) a la metodología Orff.

2.2.Objetivos específicos

- Analizar los contextos histórico-sociales del Pacífico colombiano y su relación con la música.
- Indagar sobre la metodología Orff.
- Analizar las características estético-musicales de la juga y el bunde (ritmo, melodías, organología)
- Seleccionar la instrumentación de la Metodología Orff adecuada para la interpretación de los temas según el timbre, color y complejidad de interpretación de los instrumentos.
- Adaptar los temas en notación musical occidental.

3. JUSTIFICACIÓN

El material enfocado a las prácticas de las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano para la enseñanza en colegios desde un punto de vista pedagógico amerita su indagación y concreción en un documento como una tendencia generalizada en la nueva musicología que busca investigar sobre las culturas de América. Cabe resaltar que hay muchas investigaciones y documentos que se han realizado -y se siguen adelantando- sobre las características estético-musicales de las músicas del Pacífico sur, pero no está dirigidas a la población escolar; debido a esto se ha despertado el interés por la promoción y enseñanza de éstas en un ámbito académico.

Sin embargo, no en todos los colegios y/o instituciones educativas donde se enseña música existe la posibilidad de tener los instrumentos tradicionales que conforman el conjunto tradicional de marimba de chonta para tocar este tipo de repertorio, por lo tanto se encuentra la oportunidad de adaptar algunos temas tradicionales a la metodología Orff ya que ésta proporciona una orquesta de instrumentos seleccionados específicamente para trabajar con niños de manera que estén en contacto con instrumentos melódicos y de percusión que son un poco más cercanos a las herramientas que se pueden encontrar en las instituciones (sobre todo las públicas); además cuenta con un sistema para la enseñanza y aprendizaje musical practicado a nivel mundial por aproximadamente 50 años.

Con esto no sólo se busca fortalecer la práctica musical utilizando repertorio colombiano de modo que se promueva el interés en conocer la música que identifica y conserva a una de las culturas tan grandes como lo es la afrocolombiana sino también fomentar un sentido de pertenencia con las músicas tradicionales colombianas y en este caso específico las del Pacífico sur.

Cabe aclarar que en este trabajo no se pretende que las adaptaciones tengan la misma sonoridad y color de los instrumentos del Pacífico, pues una de las premisas del mismo es cambiar la instrumentación. Se parte principalmente desde lo pedagógico apoyándose en lo etnomusicológico sin dejar atrás su relevancia para contextualizar el trabajo.

Este proyecto se fundamentó principalmente en la metodología Orff y su instrumentación que propone el descubrimiento de las posibilidades sonoras del propio cuerpo con las palmas, palmas chocadas con las rodillas y zapateo, trabaja en conjunto el ritmo y la palabra con onomatopeyas fáciles de recordar. Orff y Keetman en su libro *Das Schulwerk* (1932) proponen un conjunto de instrumentos que denominados «*instrumentos Orff*» creados especialmente para la enseñanza de música donde se promueve el uso de escalas pentatónicas para facilitar la improvisación en los instrumentos de placas.

4. CAPÍTULO I. CONTEXTOS

Desde el momento del descubrimiento del actual continente americano, hubo una preocupación de la corona española por controlar el territorio además de la visión de intelectuales como Agustín Codazzi (1793-1859), José María Vergara y Vergara (1831-1872) y Francisco Javier Vergara y Velasco (1860-1914) para tener el control administrativo del territorio (que ha sido una de las preocupaciones del Estado moderno, sin que esto se haya logrado totalmente en muchos casos) se fue delimitando el mismo pasando por virreinos, capitanías y provincias, hasta los actuales departamentos y municipios.

La Comisión Corográfica (1850-1859/1860-1862) y la Comisión Botánica, también llamada La Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1808/1812-1816) estuvieron a cargo de hacer los mapas y caracterizaciones del territorio y su gente, debido a esto se dividió el territorio por regiones cálidas, frías y selváticas, ubicando en cada una de ellas a las gentes según su color desde la concepción de “raza”¹ Esto no permitió durante mucho tiempo contemplar las diferentes expresiones culturales que se manifestaban sobre todo al sur occidente de la Nueva Granada ya que este territorio, por su condición geográfica y poblamiento, estuvo aislado durante mucho tiempo. A tal condición de ubicar a los seres vivos y sus prácticas a un determinado clima se le llamó determinismo geográfico.

Las músicas del Pacífico sur colombiano se manifiestan en el occidente de la nación donde se encuentra el límite con el Océano Pacífico del cual reciben su nombre.

¹ Entendiendo raza como distintivo físico y características genéticas. Este y otros conceptos fueron impulsados por los naturalistas de origen europeo en el siglo XIX.

5. CONTEXTO GEOGRÁFICO DEL PACÍFICO COLOMBIANO.

En un panorama general, la historia de la humanidad se ha visto envuelta en diferentes conflictos con el fin de conquistar nuevas tierras. El continente americano no fue la excepción y a finales del siglo XV fue conquistado por europeos; desde entonces ha estado en un constante cambio y debido a esto ha resultado una amalgama entre diferentes culturas. La siguiente imagen muestra las rutas seguidas por las flotas españolas, se observan tres líneas (rutas) donde de arriba hacia abajo la primer línea es la ruta que va hacia américa y llega a lo que actualmente es Panamá.

Ilustración 1. Mapamundi de Agnese.



Fuente: Cartografía del mundo-C.J. Schüler.

Para Cristóbal Colón, tildado como el “descubridor” de América, no fue fácil la conquista del territorio americano dado que su estructura social y su distribución de la tierra no era la misma que en Europa, la jerarquización de cada uno de los asentamientos la constituían un jefe o líder

superior llamados caciques; muchos de éstos en un principio no estaban dispuestos a entregar su gente ni sus pertenencias, especialmente las tierras pues sabían lo valiosas que eran. Fue por medio de la confusión y el miedo infundado por la espada que los conquistadores consiguieron lo que querían: mano de obra no paga, oro, tierras y reconocimiento en el viejo continente.

Santa María La Antigua del Darién fue el primer asentamiento español en el continente americano en tierra firme. Ubicado en lo que actualmente es el departamento del Chocó, Colombia, Santa María es un lugar de suma importancia ya que desde ahí se dio inicio a las diferentes expediciones para conocer el territorio; es así como el explorador, gobernante y conquistador español, Vasco Núñez de Balboa (1475– 1519) y sus hombres, salieron en busca de “otro mar con inmensas riquezas”. Estas palabras fueron expresadas por Panquiaco, un indígena de la región que se sintió ofuscado e indignado por la avaricia de los expedicionarios tras ver cómo tomaron las piezas de orfebrería indígena que se les había dado como ofrenda y las fundieron para convertirlas en simples lingotes de oro sin importarles la estética y significado de estas; fue Panquiaco quien les habló por primera vez de las riquezas que habían en el *mar del sur*. (González, 2014: 11).

(...) se puede inferir que el “tipo de gente” que los españoles encontraron en territorio americano eran seres humanos con grandes cualidades, afables, naturales y confiados pero, a pesar de su admirada hermosura corporal y espiritual, de su inocencia e innata amabilidad, fueron masacrados, torturados y casi exterminados solo por el delito de poseer oro en cantidad y tener sus propios dioses y sus propias creencias, pecados imperdonables para un invasor rebosante de codicia y

lujuria, incapaz de ver más allá de sus ansias de enriquecimiento a cualquier precio, por encima o por debajo de los más elementales principios éticos de la decencia y el decoro. (González, 2014, p.42)

En la cima del monte Quareca, Núñez de Balboa divisó por primera vez lo que es conocido hoy como el océano Pacífico. En el acta del mar del sur en donde Vasco Núñez de Balboa toma posesión de éste en nombre de los reyes de España, se resaltan las firmas de dos personas que son de diferente color: Joan de Beas, color loro (mulato) y Ñuflo de Olano, (de color negro). Éste hecho se prestó para varias interpretaciones sobre la población afrodescendiente que pudo haber en el continente antes de la llegada de los españoles.

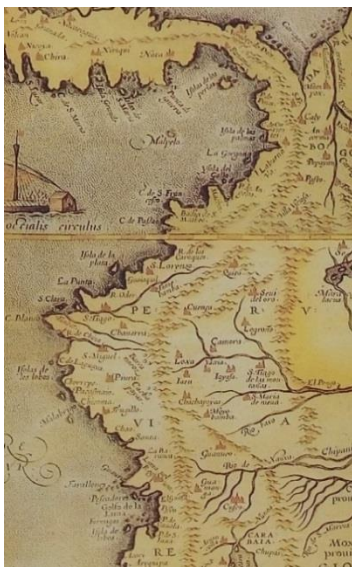
Debido a los conflictos que tenía Vasco Núñez de Balboa con sus enemigos y la mala reputación con la corona española, obligaron a este a tomar medidas para cambiar la percepción que se tenía de él, entonces emprendió una expedición que comenzó en Careta², siguieron hacia Ponca, Quareca y subieron a la sierra para ver el *nuevo mar*; una vez ahí, se tomaría posesión del territorio en nombre de los reyes españoles de Aragón y Castilla. Es relevante señalar que Vasco Núñez de Balboa tenía una campaña bien alimentada y resguardada por las tribus indígenas, además que partió con ciento noventa españoles y una gran cantidad de indios y negros, de los cuales se mencionaron sus nombres particularmente por ser diferentes.

²Los nombres de los caciques como Careta, Ponca, Quareca y demás, fueron utilizados para nominar a los territorios donde se encontraba asentado su pueblo.

Una vez ahí, Núñez de Balboa emprendió a establecer contacto con los habitantes de Cuquera y Chape, a este último lo convenció de realizar un viaje a las Islas de las Perlas a pesar de las malas condiciones para navegar; cuando regresaron al continente, llegaron a la provincia de Tumaco que era gobernada por el cacique Chitarraga, éste último le informó a Núñez de Balboa que la riqueza de perlas se encontraba en Terarequí, donde el cacique Toé era su gobernante. Convencieron a Vásquez Núñez de Balboa de no hacer el viaje por “*las lunas tormentosas*” y regresaron a pescar ostras en Cuquera. Núñez de Balboa notó que los remos de los indígenas tenían decoraciones de perlas así que le solicitó a el escribano Valderrábano consignar en un acta para el rey la información necesaria para que *se convenciera de la riqueza del nuevo territorio descubierto*.

En la ilustración no. 2 se puede observar el mapa del centro y parte del sur del continente americano donde se encuentran señalados los asentamientos indígenas por donde recorrió Vasco Núñez de Balboa junto con su campaña en busca del mar del sur.

Ilustración 2. Centroamérica y noroccidente de América del sur Avistamiento de asentamientos indígenas.



Fuente: Mapas antiguos del mundo. Romero y Benavides.

Después de la primera expedición, se comprobó que las ostras de Chitarraga no tenían perlas, así que se devolvieron a tierra y llegaron a Tumaco. Salieron de allí rumbo a Santa María nuevamente llevando consigo noticias de su recorrido por el Pacífico. Su presencia (la de Vasco Núñez de Balboa) fue requerida en Comogra pues debía recibir a los colonos y las noticias recién llegadas de España. Pasaron por diferentes aldeas después de salir de Tumaco, por la aldea del cacique Thevaca, (de donde salieron muy bien librados y en buenos términos) y también por la aldea del cacique Pacra *el cacique negro*, éste en particular presentaba unas características físicas diferentes a los “indios” anteriores, se contaban cosas espeluznantes de él además de costumbres *obscenas*; Vázquez Núñez de Balboa lo torturó para conseguir información de dónde se encontraban los tesoros de esas tierras, pero el cacique no dijo una sola palabra; de manera que “Pacra y tres jefes aliados que los acompañaban y tenían sus mismas costumbres fueron devorados por los perros guerreros, y sus restos, incinerados” (Anglería, p. 83).

Es importante resaltar que a Vázquez Núñez de Balboa los indios de Quareca le habían hablado de la presencia de gente negra en los caminos que iban a tomar, haciendo referencia al cacique Pacra, sin embargo; no era por su color de piel sino por sus costumbres y comportamiento *inmoral*, eso causó controversia pues se pudo haber confundido sobre la presencia de negros africanos en el nuevo mundo, además los indios le decían “negro” a las cosas malas y también se referían de esa manera a los mismos españoles.

Siempre se realizaban ceremonias para aceptar la sumisión y “nueva amistad” con los españoles, era obligatorio para los indios hacer este tipo de negociaciones: recibir a los españoles, darles

techo y comida, de no ser así eran atacados y asesinados como pasó en el caso de Pacra. De esta manera es como Vasco Núñez de Balboa, el *tibá blanco* como lo llama Pedro González, se abrió paso por varios territorios de diferentes caciques y regresó nuevamente a Comogra donde había llegado el primer día de enero del año 1514.

En el año 1518, Pedrarias autorizó a Vasco Núñez de Balboa para realizar una expedición con naves para explorar el mar Pacífico; Francisco Becerra fue el primero en hacer un recorrido detallado del golfo de San Miguel y el contacto que tuvo fue con el cacique Perú, ésta noticia hizo que la prioridad para los exploradores fuera ese territorio y así fue como comenzaron las expediciones en el Pacífico colombiano.

Pascual de Andagoya influenciado por noticias sobre la región del Perú, decidió hacer el viaje, pidió refuerzos en Panamá y navegó seis o siete días; “lo más probable es que se encontrara en el actual departamento del Chocó o en una zona no precisada del departamento del Valle del Cauca” (González, 2014, p. 91). Andagoya sufrió un accidente que le impidió continuar con el viaje, “...desafortunadamente para él, las consecuencias de este percance lo imposibilitaron durante tres años” (González, 2014, p. 91); de manera que las credenciales de conquistador le fueron otorgados a Pizarro, Almagro y al padre Luque. Se debe destacar aquí que, aunque Andagoya no llegara al Perú, sí estuvo en las costas del departamento del Chocó, descubrió Cabo Corrientes y la Isla de las Palmas que se encuentra a tres leguas de Buenaventura.

5.1.Contexto histórico de las músicas del Pacífico sur colombiano

Aprile-Gnisset (1993) en su libro 'Poblamiento, hábitats y pueblos del Pacífico' cita a Katheen Romoli (1976) quién basándose en la información de los cronistas del siglo XVI hizo un listado donde incluye 23 tribus y hábitats aborígenes que va desde Cabo Corrientes (Chocó) hasta el río Anchicayá (Valle del Cauca). En este “recorrido” Romoli propone una cifra de las personas (aborígenes) que había en el territorio antes de la conquista, de unos 35.000 a 40.000 aproximadamente.

Por causa de las epidemias, el clima y también el trato por parte de los españoles hacia los indígenas, hubo un descenso en la población; entre los años 1776 y 1797 se registraron aproximadamente 6.000 aborígenes entre la provincia del Chocó y en la provincia de Raposo en el Valle del Cauca. La suma de las provincias de Nóvita, Citará y Tatamá da un total de 877 *indios tributarios*³; mucho de los indígenas fueron reducidos a pueblos, pero los registros de los españoles hablan de una población que se mantuvo en “*sus escondites, barbacoas y ladroneras de los montes*”. (Romoli, 1976) (citado en Aprile-Gnisset, 1993)

¿qué proporción de esta población vivía bajo administración española y cual seguía libre, independiente, e incluso, desconocida? Resulta imposible colocar aquí números, pero no hay duda; desde fines del siglo XVI hasta 1803, todos los documentos oficiales consultados (...) son reiterativos en ese sentido; dejan en claro que durante dos siglos la mayoría de la población estuvo “en sus escondites” y

³ Hace referencia a los indígenas censados.

que los “indios tributarios” siempre fueron una pequeña minoría. (Aprile-Gnisset, 1993, p. 17)

Podemos decir que hubo una disminución en el número de americanos, pero esto no se dio de manera aislada frente a los negros africanos que venían con los españoles como mano de obra esclava, surgen nuevamente preguntas sobre el número de personas que había en el territorio como “¿hasta qué punto las dos corrientes cimarronas (africanos y aborígenes) se aglutinaron en la fuga, y se solidarizaron en sus “escondites”? ¿la convivencia entre las dos etnias perseguidas favoreció una simbiosis biológica?” (Aprile-Gnisset, 1993, p. 18)

Entonces, es aquí donde encontramos el cruce de las culturas de lo que el antropólogo Jaime Arocha prefiere llamar enmascaramiento (o que desde la historia cultural se denomina préstamo cultural) de tres continentes, europeo, africano y americano, donde los pertenecientes a los dos últimos en busca de la libertad, se ven forzados a escapar a las selvas y montañas donde no puedan sean alcanzados por el sometimiento del pensamiento eurocentrista; sin embargo, no se pudo evitar que hubiera un sincretismo religioso y cultural debido a más de dos siglos de interacción.

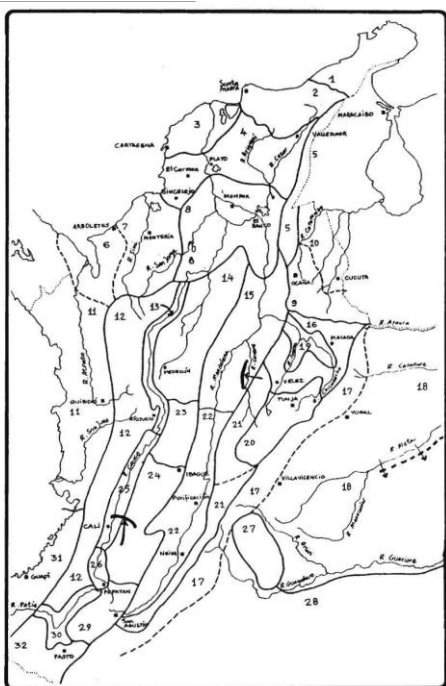
Muchos sucesos acontecieron en la Nueva Granada, llamada después Estados Unidos de Colombia y finalmente en el año 1886 República de Colombia, como lo fueron la abolición de la esclavitud en el año 1851, las reformas respecto a la manera de gobernar los diferentes estados y departamentos y, uno de los sucesos más relevantes fue la reforma a la constitución política en el año 1991 donde integró a los indígenas y afrodescendientes como parte de la sociedad dándoles igualdad de derechos y deberes ante el estado.

En este encuentro, cada grupo étnico conserva sus costumbres y creencias trayendo consigo toda una carga cultural, en donde la música desempeña un papel importante como instrumento de conservación de sus raíces; es así cómo la población afrodescendiente conservó cantos y elaboró instrumentos musicales que les permitieron reproducir las músicas que recordaban o que por tradición oral habían aprendido de sus ancestros. Cabe resaltar que la música ha sido utilizada por la humanidad como una expresión de su pensamiento, sentimiento y creencias religiosas y/o espirituales, cumpliendo un rol fundamentalmente social.

Geográfica y políticamente Colombia se encuentra actualmente dividida en 32 departamentos de los cuales cuatro son pertenecientes a la región Pacífico: Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. A su vez la región Pacífico se divide en Pacífico norte (Chocó) y Pacífico sur (Valle del Cauca, Cauca y Nariño), sin embargo, no significa que sus expresiones culturales y en este caso específico, las musicales, se vean afectadas por esta división; entonces podemos decir que las músicas se mueven por medio de circuitos que no se ven limitados por la geografía del país y que viajan a través de éste hasta otras regiones y regresan con nuevos componentes (Bedoya,1985).

Para una muestra gráfica del concepto de circuito ver ilustración no. 3 y para la división política de Colombia ver ilustración no. 4.

Ilustración 3. Mapa de circuitos.



Fuente: Enfoque y problemas: Regiones, músicas y danzas campesinas. Samuel Bedoya Sánchez (1987).

Ilustración 4. Mapa de división político-administrativa de Colombia.



Fuente: Instituto Geográfico Agustín Codazzi.

Las músicas tradicionales del Pacífico colombiano presentan un cúmulo de relaciones entre culturas indígenas, afrodescendientes y europeas, cuyo resultado es la heterogeneidad de representaciones musicales y elementos simbólicos (Clifford, 1973). En las dos regiones, norte y sur, se encuentran diferentes géneros musicales como el aguabajo, patacoré, tamborito, chirimía, son chocoano, bambuco, juga etc. Respecto a la métrica de estas músicas, “se pueden agrupar en dos grandes campos: los géneros binarios con subdivisión ternaria (compás de 6/8) y los géneros binarios de subdivisión binaria (compás de 2/4, 4/4 y 2/2)” Ochoa, Convers y Hernández (2015); los pertenecientes al primer grupo son currulao, juga, juga grande y torbellino; y al segundo grupo pertenecen el bunde y la rumba (Ochoa et al. (2015). Este trabajo se enfoca en dos géneros comunes de la región sur del Pacífico: la juga y el bunde.

6. CAPÍTULO II. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS Y SONORAS

Para la realización de las aproximaciones de los temas de las músicas del Pacífico a la metodología Orff, se hicieron entrevistas semiestructuradas, donde los intérpretes de los conjuntos de marimba⁴ dan cuenta sobre el contexto social de estas músicas, materiales de los instrumentos entre otros, además de observaciones directas e indirectas de los diferentes momentos en que toca el conjunto. Por otra parte, se indagó en algunas transcripciones de músicas del Pacífico sur con notación occidental que fueron hechas entre 1961 y 1979 que se encuentran en el Centro de Documentación Musical del Instituto Popular de Cultura (IPC) a partir de un trabajo de campo⁵.

⁴ Es el nombre que recibe el conjunto instrumental conformado por marimba de chonta, bombos, cununos, guasá y cantadoras; su organología se encuentra en la pág. 27 en “Acercamiento a las músicas tradicionales del Pacífico sur: conjuntos, organología, formas musicales”.

⁵ Dicho trabajo de campo fue realizado por Luis Carlos Espinoza, Octavio Marulanda, Rafael Arboleda, Delia Zapata Olivella, en representación del IPC. Posteriormente, hacia los años 80's, Rafael Arboleda, Rocío Cárdenas y León Darío Montoya realizaron transcripciones sobre la recolección de audios.

También se hizo un acercamiento a la participación de los talleres denominados “percusión folclórica” que ofrece los programas de Música y Licenciatura en Música de la Escuela de Música de la Universidad del Valle de los repertorios de las costas colombianas. Se hizo una revisión bibliográfica y conceptual de las teorías de G. Kubik y Tiago de Oliveira Pinto sobre notación musical para transcripciones de músicas de tradición oral que no emplean la notación del sistema métrico tonal occidental y, por último, una revisión de la metodología Orff pensada para niños y jóvenes y que el presente trabajo aplicó a los géneros juga y bunde.

6.1. Carl Orff y metodología Orff

Carl Orff (1895-1982) nacido en Alemania, fue músico, compositor y uno de los grandes pedagogos del siglo XX. Contó con formación musical desde temprana edad gracias a su madre quien era pianista de profesión. A la par de sus estudios en el piano también practicó violonchelo y órgano. En el año 1912 comienza sus estudios en la Academia de Música de Múnich hasta 1914, y en este mismo año comienza otros estudios con Hermann Zilcher. Como compositor, Orff saltó a la fama con su obra titulada “Carmina Burana”, que está basada en unos cantos goliardos del siglo XII y XIII.

En cooperación con la profesora Dorothee Günther (1896-1979), quien era artista gráfica y escritora, Orff fundó el centro de entrenamiento para la gimnasia y la danza; es aquí donde se empieza a evidenciar su interés por la pedagogía y relación que hay entre la música y el movimiento. Así pues, el trabajo que el compositor desarrolló fue el de sintetizar en uno solo el lenguaje, el movimiento y la música.

Gunild Keetman (1904-1990), fue una artista y profesora que asistió como estudiante de la escuela que fundaron Orff y Günther para después convertirse en profesora de la misma; se hizo cargo del área instrumental junto con Carl, por lo tanto, desempeñó un papel relevante en la labor de difundir la metodología Orff en la postguerra.

En colaboración con Keetman, se publica de la metodología Orff la primera serie de libros para la escuela de danza en 1932; las obras se transmitieron por radio y de 1950 a 1954, fueron sintetizadas en una colección de cinco volúmenes llamada Orff-Schulwerk: Musik für Kinder. Éste material sirvió de modelo para crear música elemental con carácter improvisatorio y ser utilizada con los niños en los salones de clases. La interpretación e improvisación le proporcionan al niño libertad creativa y actividad artística integral, por medio de la observación, imitación, exploración (experimentación) y la creación.

Los cinco volúmenes del Orff-Schulwerk: Musik für Kinder son:

Volumen no. 1: En el espacio de cinco tonos (In pentatonic space)

Volumen no. 2: Mayor: Bordón en escala de seis sonidos (Major: bordun patterns)

Volumen no. 3: Mayor: dominantes (major: dominants)

Volumen no. 4: Menor: patrones de bordón (minor: bordun patterns)

Volumen no. 5: Menor: dominants.

6.1.1. Los Elementos

Los elementos principales de la metodología son palabra, música y movimiento; los tres son considerados con la misma importancia.

La palabra (voz): Puede ser cantada, recitada o hablada. Se utiliza la lengua materna para armar estructuras rítmicas que posteriormente puedan ser transmitidas a los instrumentos.

La música: De carácter improvisatorio, se le dan a conocer algunas notas a los niños para que sobre éstas puedan componer nuevos segmentos y toquen libremente.

El movimiento (ritmo): Con la premisa “la música empieza en uno mismo” (Orff)⁶ se busca que los sonidos producidos por el cuerpo sean el primer medio de comunicación con el ritmo (y la música) antes de pasar a tocar los instrumentos musicales, “los niños solo llegan a comprender la actividad musical cuando todo lo que es técnicamente necesario para ejercerla llega a ser bastante familiar para ellos antes de que produzcan el primer sonido” (Howard, 1952, p.105).

El cuerpo como instrumento, permite la posibilidad de trabajar el ritmo con la percusión del mismo, por medio de los chasquidos, palmas, palmas en muslos, pies, etc. El ritmo y la palabra se pueden trabajar con rondas infantiles, ya que éstas al estar presentes en los juegos son más cercanas a los niños, y permiten proporcionar elementos como la acentuación (compás), la métrica (forma), acento agógico y sentido del texto. Por otra parte, la melodía se trabaja con escalas pentatónicas para inducir a la improvisación. Las formas musicales utilizadas por la metodología Orff son: eco, canon, rondó y ostinato.

El material compuesto por Orff está en su lengua materna, el alemán, es por eso que para la aplicación de su método en otros países se han hecho adaptaciones y/o traducciones a otros idiomas; para Latinoamérica está disponible el trabajo de Guillermo Graetzer (Argentina) donde en

⁶ En: <http://www.orff.de/es/vida/trabajos-pedagogicos.html>. Consultado octubre 28 de 2016.

su introducción expone que unas de las premisas de éste fue utilizar músicas latinoamericanas para la aplicación de los elementos principales de los libros de Orff. Por consiguiente, este material posibilita el uso de esos elementos dirigidos a las músicas del Pacífico pues éstas presentan algunas similitudes con la música de Orff en cuanto componentes como: el manejo de un bordón, melodías que no tienen todos los grados de la escala diatónica (para iniciar en la improvisación), un acompañamiento rítmico de percusión en forma de ostinato y la relación que hay entre tensión y reposo, que en términos de la música occidental se le puede llamar dominante – tónica y en términos de los pobladores del Pacífico con las vocales i – o.

6.1.2. Instrumentación Orff

La orquesta de Orff está compuesta por instrumentos de altura indeterminada y determinada; los de altura indeterminada son aquellos que son utilizados para el acompañamiento rítmico, los podemos dividir en tres grandes grupos según el material de construcción, por lo tanto, se dividen en madera, metal y parche. Los instrumentos de altura determinada son los que tienen la característica de tocar una melodía y/o acompañamiento armónico y están elaborados con placas (metal) o tablas (madera) que se percuten con baquetas.

Los instrumentos que conforman la orquesta Orff son:

Tabla 1.

Material sonoro	Altura determinada	Altura indeterminada
Madera	Xilófonos (soprano, alto, bajo).	claves, caja china, castañuelas, maracas, temple block, güiro.
Metal	Carrillones, metalófonos (soprano, alto, bajo)	Plato, platillos, triángulo, sonajas, cascabeles, crótalo.
Parche	Timbal	Pandero, pandereta, redoblante, bongo, tambor, bombo.
Viento	Flauta dulce (soprano, alto, tenor, bajo)	
Cuerda	Guitarra, viola da gamba, violonchelo.	

Para la realización de este trabajo se escogieron instrumentos de madera y parche pues el propósito del mismo es que al tocar las adaptaciones tengan una sonoridad lo más parecido posible al conjunto tradicional de marimba de chonta; por lo tanto, la instrumentación seleccionada fue: xilófonos alto y bajo, maracas, bongoes, bombos de banda y voces.

Ilustración 5. Xilófono alto.



Fuente: Hermex.

Ilustración 6. Xilófono bajo.



Fuente: Adrada.

Ilustración 7. Maracas



Fuente: Musisol

Ilustración 8. Bongoes



Fuente: El blog de la percusión

Ilustración 9. Bombo de banda⁷



Fuente: www.Aroda.do/tambores

⁷ Como el sonido del bombo tiende a retumbar y a ser grande, se recomienda que se le aprieten las llaves y se le ponga un trozo de tela en el parche para que el sonido sea más seco.

6.2. Teóricos y teorías

Dado que las músicas del Pacífico sur colombiano son de matriz africana (Alvarado, 2013) se han tenido en cuenta los trabajos de teóricos como G. Kubik, T. Pinto de Oliveira y M. X. Alvarado quienes han desarrollado diferentes investigaciones sobre las músicas africanas y las influencias de la misma en la música brasilera y del currulao en el Pacífico colombiano, respectivamente. Como parte fundamental de este trabajo, se encuentra la metodología e instrumentación de Carl Orff.

Gerhard Kubik (1934) nacido en Alemania, estudió musicología, etnología y lenguas africanas en la Universidad de Viena donde actualmente ejerce como docente. Su principal enfoque se encuentra en la investigación en música, danza y tradiciones orales de África realizando las mismas en más de diez países africanos al igual que en Brasil y Venezuela.

Pinto de Oliveira (1957) nació el 10 de diciembre en Sao Pablo, Brasil. Estudió viola y violín con maestros como Ana Wittmann, realizó estudios superiores de Etnomusicología y Etnología en la Universidad de Tubingen, Alemania además de estudios latinoamericanos en la Universidad Libre de Berlín. De la misma recibe el grado de “magna cum laude” en 1989. También ha hecho investigaciones de músicas tradicionales como samba, candomblé, música afro-brasilera además de sus registros sonoros. Es miembro fundador de la Sociedad Brasileira de Musicología, socio del seminario de musicología; también viene realizando un gran trabajo por la divulgación del folclor brasileiro en diferentes países, especialmente en Alemania.

Maria Ximena Alvarado Burbano es maestra en Música con énfasis en Composición por la Universidad del Valle - Colombia (2009); Magister en Musicología Histórica y Etnomusicología por la Universidade Federal do Paraná – Brasil (2013). Investiga músicas latinoamericanas, específicamente músicas del Pacífico colombiano. Ha liderado y participado en diferentes eventos nacionales e internacionales – congresos, simposios, encuentros, festivales de música, entre otros relacionados a temas etnomusicológicos y de música en general. Cuenta con algunas publicaciones en revistas especializadas. Actualmente es docente en la Escuela de Música de la Universidad del Valle, en el área de Musicología y ha sido aceptada para iniciar su PhD en la University of Music Franz Liszt, Weimar, Alemania.

La manera de abordar cada uno de estos teóricos se hará por el método sintético, es decir, de arriba hacia abajo.

Para el análisis y adaptación de los temas se utilizaron cinco puntos de los once criterios sugeridos por Kubik para el estudio de las músicas africanas, y posteriormente de Oliveira Pinto propone otros criterios para utilizarlos en el análisis de las músicas afro-brasileras y Alvarado reúne todos estos para analizar el currulao del Pacífico sur colombiano.

A continuación, los criterios propuestos por Kubik y posteriormente por de Oliveira Pinto:

1. Pulsación mínima (*elementary pulses*);
2. Marcación (*beat e off beat*);
3. Línea rítmica o ritmo guía (*time-line-pattern*)
4. Fluctuación de los motivos rítmicos
5. Melodías tímbricas

6. Secuencias de movimientos organizados
7. Cruzamientos (*cross-rhythm*);
8. Trama de red flexible (exclusiva de Oliveira Pinto),
9. Normas del conjunto
10. Oralidades del ritmo (notación oral),
11. Color y sonoridades (exclusiva de Oliveira Pinto).

(Oliveira Pinto, 2001, p. 91)

Los criterios utilizados en este trabajo fueron: Pulsación mínima, marcación, línea rítmica, cruzamientos y oralidades del ritmo. A continuación, se exponen los puntos enunciados:

Pulsación elemental: los pulsos elementales son las unidades más pequeñas de tiempo o las distancias más pequeñas entre las batidas en una pieza musical africana. Son las unidades primarias de tiempo, una orientación básica en la pantalla constituida por una pulsación isomórfica no acentuada (Kubik, 1984, p. 35). (citado en Alvarado 2013)

La pulsación elemental aplicada a las músicas del Pacífico sur visto y tomado desde el pensamiento occidental se podría expresar como la figura de corchea hablando específicamente de las jugas y bundes escogidos para este trabajo; esto teniendo en cuenta que en las transcripciones que se encuentran en el Centro de Documentación Musical del Instituto Popular de Cultura (IPC) las unidades menores de tiempo han sido escritas en corcheas; sin embargo sus estructuras inter-

nas presentan diferencias tanto en la duración de las frases, contenido del texto además de la pregunta y respuesta que se expresan ya sean en las voces o por los demás instrumentos del conjunto.

Marcación: Es el golpe fundamental y regular que caracteriza el ascenso o descenso rítmico [...]. La marcación ya tiene un aspecto referencial de tiempo dentro del proceso musical como uno todo, asumiendo la base métrica. Aun así, puede no estar explícita en la parte de uno (o más) instrumentos [...]. (Oliveira Pinto, 2004, p. 93-94). (citado en Alvarado, 2013, p. 87)

Se puede decir entonces que la marcación es el acento en una pulsación determinada que le da una característica al ritmo de la especie, donde un instrumento puede asumir el papel de ser la base del ensamble; para el caso del currulao “el instrumento que interpreta la marcación es el bombo golpeador, que realiza un golpe sobre la membrana en la quinta y décimo primera pulsación elemental” (Alvarado, 2013, p. 87); como se dijo anteriormente, estos conceptos que fueron aplicados al currulao también se pueden aplicar a la juga por estar dentro del complejo del bambuco. Dado que el bunde es más lento que la juga y su métrica es binaria, la marcación puede ser aplicada pero los acentos no irían en la quinta y décimo primera pulsación sino en la primera, cuarta y quinta pulsación. “Aunque algunas veces la marcación no esté explícita, tanto los bailarines como los músicos pueden encontrarla automáticamente, está implícita y tocarla con un instrumento sólo la hará más evidente” (Oliveira Pinto, 2004). (citado en Alvarado 2013, p. 87)

Línea Rítmica o Time Line Pattern: El término time-line fue utilizado por primera vez por Joseph K. Nketia, en la musicología africana. Se refiere a una fórmula rítmica compuesta tanto por sonidos como por silencios, generalmente de

configuración asimétrica, que permite determinar el número de pulsaciones elementales que pertenecen a un ciclo formal y sirve como guía para los músicos y bailarines (Oliveira Pinto, 2001). (citado en Alvarado, 2013)

La línea rítmica nos sugiere una forma de análisis el cual podemos aplicar a las músicas asimétricas entretanto se encuentre cuál es la pulsación elemental y se haga el conteo de las mismas para encontrar cual es el patrón por el que se rige; Alvarado (2013) expone:

En el currulao, esta fórmula rítmica es desarrollada por la marimba de chonta, generalmente en las líneas melódicas de registro grave o bordón. Presenta, claramente, el ciclo de las doce pulsaciones elementales y se repite constantemente en las canciones del repertorio tradicional del currulao. (Alvarado, 2013, p.88)

Debido a que la especie juga se encuentra dentro del complejo del bambuco⁸ de donde se desprenden el currulao, pango y patacoré entre otros, se puso en práctica este método de análisis para entender la estructura de las bases y las características de la especie para la posterior adaptación de los temas.

La organización del tiempo formal en la música africana es comúnmente determinada por los números 6, 8, 9, 12, 16, 18 o sus múltiplos (24, 32, 36, 48, etc.). Estos son los llamados metros concisos [summary meters] expresados como “forma numérica” [form number] en las transcripciones. [...] Las formas numéricas indican cuantas pulsaciones elementales (las menores unidades de acción

⁸ Así se refiere Ernesto Esteban González a las especies o “ritmos” que se desprenden del Bambuco, también conocido como Bambuco viejo.

en una pieza) son contenidas en un ciclo. Esto constituye el metro real en África (KUBIK, 1984: 45). (citado en Alvarado, 2013, 81).

Esto nos proporciona el análisis de las unidades más pequeñas que se encuentran en la música, permitiendo que puedan ser utilizados en general para las especies binarias y ternarias, por lo tanto, se puede aplicar el mismo método para entender la estructuración del bunde.

(...) estos elementos menores, estarán ligados unos a otros de forma relativamente estable, estableciendo así el orden musical vigente. Descifrar la organización interna de estos factores interdependientes significa reconocer la estructura musical más amplia en sus múltiples detalles (Oliveira Pinto, 2001: 16).

Los cruzamientos son el resultado de “la combinación de diferentes ritmos, frases y motivos musicales que pueden realizarse de tal forma que sus acentuaciones no coincidan, teniendo como resultado nuevas configuraciones rítmicas” (Oliveira Pinto, 2004, p. 101). (citado en Alvarado 2013, p. 89). “Este fenómeno también es conocido como *cross-rhythm* en la musicología africana (Kubik, 1984) (citado en Alvarado 2013, p. 90), es una constante presente en los diferentes géneros musicales de matrices africanas (Alvarado, 2013)

En las músicas del Pacífico sur colombiano, particularmente en la juga y bunde, los cruzamientos se dan durante casi todo el discurso musical entre los diferentes instrumentos, por ejemplo, se puede encontrar cruzamiento entre el bombo golpeador y el guasá, entre el cununo repica-

dor o hembra y el bombo golpeador y así sucesivamente, resaltando también que entre ellos mismos se manifiestan golpes iguales respecto a las pulsaciones elementales que sería donde encontramos el pulso.

Oralidad del ritmo: Las músicas tradicionales del Pacífico sur se han conservado y transmitido por medio de la tradición oral, sin embargo, esto no es algo nuevo puesto que muchas culturas en el mundo han transmitido sus conocimientos de generación en generación por medio de este método; pero ¿cómo conservar las manifestaciones sonoras (musicales) sin la necesidad de escribirlas? “sabemos que la tradición no está basada en la escritura, en vez de esta, existen especialmente para las fórmulas rítmicas una serie de frases o aún, de secuencias de sílabas articuladas en el habla, que ayudan a memorizar y también a enseñar dichos patrones rítmicos” (Oliveira Pinto, p. 106, 2004).

Es así como por medio del habla (palabras, frases u onomatopeyas) se da el proceso de enseñanza y aprendizaje de las músicas tradicionales del Pacífico sur; un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la cartilla *¡Que te pasa vo!, canto de piel, semilla y chonta* del Ministerio de Cultura donde se han escrito ejemplos de cómo a través de la palabra se pueden memorizar estructuras rítmicas, a veces complejas, pero que se pueden simplificar y memorizar, tanto así como para ser el recurso por el cual se ha transmitido todo el conocimiento. La siguiente ilustración muestra las posiciones de las manos sobre los cununos representando el sonido de golpes abiertos, a la izquierda una mano en cada cununo y a la derecha las dos manos en uno solo, normalmente esta forma de tocar se usa para repicar, hacer solos y adornos.

Ilustración 10. Ejemplo de golpes con las manos en ideogramas.



Fuente: ¡Qué te pasa vo! y Taller de acercamiento a la música de la costa Pacífica

Ilustración 11. Frase, vista superior de los cununos, palmas y notación occidental



Fuente: ¡Qué te pasa vo! y Taller de acercamiento a la música de la costa Pacífica

La anterior imagen muestra el patrón rítmico del cununo hembra que se interpreta en el currulao, “que te pasa vo” es una de las frases con las que se aprende el ritmo y en la parte inferior se enseña la notación occidental para hacernos una idea de cómo suena este patrón. Cabe aclarar que todas las formas de escritura expuestas en este trabajo no se tratan más que de unas aproximaciones al sonido real de estas músicas.

Los músicos provenientes del Pacífico Sur que fueron entrevistados coincidían en afirmar que este tipo de recurso no es muy usual en el litoral, que el proceso de aprendizaje en la región costera surge principalmente del qué hacer musical, de la observación de los maestros, que normalmente son los familiares y que es-

tán en contacto permanente con esta música. De esta forma, las herramientas lingüísticas facilitan la aproximación de los foráneos con los diferentes ritmos tradicionales del litoral. (Alvarado, 2013, p. 93)

Gerhard Kubik en 1984, en un intento por encontrar un sistema de transcripción para las músicas africanas, ideó un sistema de notación que se adaptara mejor a las necesidades de esta música. (Alvarado 2013)

Este sistema cuenta con las siguientes convenciones:

. : para marcación muda

x : equivalente a corchea

x . : equivalente a negra

x . . : equivalente a negra con puntillo

Con diferenciación entre:

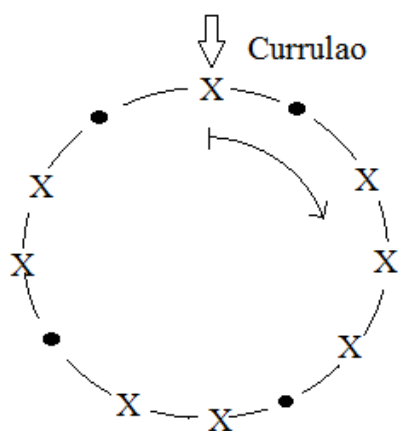
X : marcación con acentuación

x : marcación sin acentuación

(Alvarado, 2013)

Alvarado (2013) expone que las constantes repeticiones de los patrones rítmicos que se presentan en las músicas del litoral Pacífico, específicamente hablando del currulao, pueden ser pensadas de forma circular y no lineal como se está acostumbrado en la formación académica de tipo occidental, dado que estas músicas fueron concebidas de manera cíclica y no dentro del sistema métrico tonal que impera en gran parte de occidente. En su trabajo, Alvarado muestra de manera gráfica el bordón del currulao escrito con puntos y “x” según la propuesta de Gerhard Kubik y de Oliveira Pinto.

Ilustración 12. Línea rítmica cíclica



Fuente: Alvarado 2013, Currulao, análisis etnomusicológico para un género representativo del Pacífico sur colombiano

6.3. Acercamiento a las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano

6.3.1. Conjuntos

Los conjuntos de música del Pacífico colombiano se pueden clasificar en dos grandes grupos: los del Pacífico Norte (Chocó) y el Pacífico Sur (territorio costero de Valle del Cauca, Cauca y Nariño). Para cada una de estas regiones existen varios conjuntos, el más característico en el norte es la chirimía chocoana y en el sur el conjunto de marimba de chonta; cabe resaltar que en ambos casos se encuentran más y diferentes agrupaciones, pero para este trabajo se hace la diferencia de norte-sur y se toman dos de sus agrupaciones más características.

6.3.2. Organología

La expresión sonora está conformada principalmente por cinco instrumentos: voces (casi siempre femeninas) bombos, cununos, guasás y marimba de chonta. Éstos interpretan patrones rítmicos y/o melódicos, voces en diferentes momentos y se clasifican como idiófonos y membra-

nófonos⁹. De estos últimos la comunidad étnica los denomina según la costumbre africana de sexar los instrumentos como machos y hembras, el primero es asignado a los sonidos graves y el segundo a los sonidos agudos; también se acostumbra llamar a los instrumentos según la función que estén cumpliendo dentro del formato.

En el Pacífico, el canto hace parte de la vida cotidiana de las personas, mientras se encuentran realizando cualquier tipo de oficio siempre está presente la música en forma de canto.

*En el Pacífico cuando nacemos nos reciben cantando (...) durante toda la vida, en la lúdica, en el trabajo, en el llanto, en el dolor, en la alegría, en el amor, en el desamor, en todo momento en el Pacífico se está cantando, cuando nos morimos nos despiden con canto...*¹⁰

Así pues, las voces son las protagonistas en las músicas del Pacífico, y no es la excepción en el conjunto de marimba; se tiende a pensar que la marimba es el instrumento principal debido a que el nombre del conjunto menciona el instrumento, pero hay un orden en el que Ernesto Esteban González hace un énfasis: canto, música y danza; primero se canta una melodía, luego se toca en un instrumento y cuando se está haciendo música es cuando empieza la danza. Al respecto, el entrevistado recuerda un comentario de una cantadora que dijo “no señor, la reina de la

⁹ Idiófono: según Sachs y Hornbostel, son instrumentos musicales en los cuales el mismo cuerpo del instrumento es la fuente primaria del sonido y los membranófonos son aquellos que “el sonido es producido por una membrana”, la mayoría son llamados tambores, pero esto puede cambiar dependiendo del material y la forma. Sachs, (1914, p. 14)

¹⁰ ENTREVISTA: Ernesto Esteban González Sevillano, Cali, 2017.

música de nosotros no es la marimba, la reina son las voces, si no hay canto ¿qué pasa con la marimba? y nosotras sin marimba cantamos”.¹¹

En consecuencia, se puede dar una mirada desde una perspectiva diferente frente a la música tradicional del Pacífico sur colombiano, para valorar y ver de manera más clara el papel que desempeñan las maestras cantadoras pues su presencia es “requisito indispensable para la interpretación de esta cultura musical, al menos en su forma y contexto tradicional. Esto obviamente no implica subvalorar la importancia de la marimba y la percusión sino valorarlas en su justa medida” (Ochoa et al. (2015) pág. 62.

Tradicionalmente a las mujeres no se les permite tocar los otros instrumentos y sólo tocan el guasá; sin embargo, hoy en día hay grupos de mujeres que han dejado este aspecto de la tradición y se han convertido en grandes intérpretes del conjunto. Las voces y la marimba van muy ligadas en la afinación; la cantadora entona el tema y el marimbero le busca el “tono” y comienza a tocar. Dependiendo del ritmo, aire o género que se esté cantando, se hacen o no pausas para dejar que la marimba improvise sobre el tema principal. A las cantadoras se les denominan como glosadoras y respondedoras; la glosadora es la que canta el verso y las respondedoras son las que se encargan de cantar el estribillo.

En la percusión, que en este caso llamaremos membranófonos según clasificación de Sachs (1914), encontramos los bombos, que son instrumentos con un cuerpo de madera de forma cilíndrica, miden 44 cm de diámetro por 45 cm de alto aproximadamente, también presentan medidas

¹¹ ENTREVISTA: Ernesto Esteban González Sevillano, Cali, 2017

de 36 cm de diámetro por 35 cm de alto, la diferencia consiste en que el más grande es el macho y por consiguiente el más pequeño, la hembra. Tradicionalmente al bombo macho se le llama golpeador y a la hembra, arrullador. Estos cilindros cuentan con dos membranas (también llamados parches) que son hechas de piel de venado y tatabro y se tensan con cuerdas a través de unos aros y arillos; al momento de golpear el bombo se hace con un palo que se llama apagante y con otro palo con cabeza de trapo que se llama boliche, se percute por el lado de la piel de venado pues la piel de tatabro funciona como resonador. Éste instrumento es considerado como uno de los más importantes dentro del formato pues es el que marca los inicios y finales de las frases además de unir y/o agrupar con la base rítmica a los demás instrumentos para mantener el discurso musical (Duque, Sánchez, Tascón, 2009, p. 9)

Ilustración 13. Vista superior



Fotógrafa: Lina Vélez E

Ilustración 14. Vista frontal lateral.



Fotografía: Lina Vélez E.

En el conjunto de marimba también se encuentran los cununos que:

(...) son instrumentos de cuerpo de madera en forma de vaso “abarrilado”, cuyas medidas oscilan entre los 50cm y 70cm de alto; los 20cm de diámetro en la boca superior; y los 16 cm y 22 cm en la base o boca inferior (Duque *et al.*,2009)

Al igual que los bombos son nombrados macho y hembra, pero los nombres cambian, al primero se le llama apagador y al segundo, repicador; la función del apagador es dar un sonido seco para conservar las características rítmicas y dar estabilidad al conjunto; además los cununos pueden intercambiar funciones a medida que avanza la pieza musical pues el repicador puede empezar a tocar la parte del golpeador y se invierten los papeles para que ambos intérpretes puedan mostrar sus habilidades repicando. Por otra parte, el cununo repicador es quien hace las variaciones rítmicas que por lo general han sido propuestas por el bombo golpeador o por la requinta de la marimba (ver marimba más adelante); también existe una relación entre los pasos de los bailarines y el repique de los cununos.

Ilustración 15. Vista frontal superior de dos cununos



Fotógrafa: Lina Vélez

Ilustración 16. Vista superior de cununo



Fotógrafa: Lina Vélez

El guasá es un idiófono de sacudimiento hecho de guadua de forma tubular tiene de 30 a 60 centímetros de largo y de 6 a 8 de diámetro va sellado por los extremos en su interior tiene travesaños de chonta y semillas de achira que al sacudir producen sonido característico (Martínez, 2005); Es un instrumento que tradicionalmente construyen y ejecutan las mujeres.

Ilustración 17. Vista frontal de dos guasás



Fotógrafa: Lina Vélez

Ilustración 18. Vista superior de guasá.



Fotógrafa: Lina Vélez

La marimba de chonta construido con la madera de la palma de chonta, con ésta se tallan tablas que emiten sonidos en diferentes alturas; tiene un muelle sobre el que se ubican las tablas y en la parte inferior se encuentran los canutos (tubos de guadua) que son los resonadores. Se toca con unos palos, de aproximadamente 40 cm de longitud y 4 cm de diámetro, que en la punta llevan caucho crudo; el número de tablas varía entre 16 y 24. Las marimbas tradicionales que se construían en el pacífico permanecían colgadas o “guindadas” del techo, eran las que se cons-

truían de 24 tablas, las ejecutaban dos marimberos; el bordonero para el registro grave y el requintero para el registro agudo¹². Debido a la globalización, la influencia de la ciudad y nuevos sonidos, la construcción de las marimbas artesanales se ha hecho cada vez menos frecuente, asimismo, la construcción se ha tecnificado permitiendo la construcción de éstas con una afinación determinada haciendo que las marimbas se afinen en tonalidades, aproximándose al sistema tonal.

La marimba de chonta es el instrumento por el cual la agrupación recibe su nombre para hacer la diferencia de otros conjuntos que hay en el Pacífico.

Respecto a la afinación de la marimba hay que aclarar que no está afinada con el sistema métrico tonal que es utilizado en la música occidental, pues al ser un instrumento de raíces africanas (Alvarado, 2013) y de construcción artesanal, no está provista de una afinación exacta. La marimba de chonta tradicional “se construye con una escala diatónica (de siete sonidos), pero con una afinación en la cual se busca obtener una 3ra y una 7ma que se encuentran a medio camino entre mayor y menor”. (Ochoa, Convers, Hernández, 2015); el constructor de marimbas va cortando las tablas y las toca escuchando el sonido de cada una proporcionándole una altura diferente hasta terminar el tablado. En el estudio de caso que realizó Carlos Miñana (1990) sobre la afinación de las marimbas de la costa pacífica colombiana se puede apreciar la relación de sonidos que guarda el tablado ya que:

¹² Esteban González y Hugo Candelario González, entrevista 15 y 22 de marzo de 2017

El músico ejecutante de marimba y constructor es consciente de la octava, es decir, de que su instrumento está construido por series de 8 sonidos y de que el primer sonido guarda algún tipo de equivalencia con el octavo, el segundo con el noveno y así sucesivamente. (Miñana, 1990)

En las músicas del Pacífico, así no se encuentren en el sistema métrico tonal, guardan una relación de tensión y reposo, que en términos occidentales llamamos dominante – tónica; esto se ve reflejado en las jugas y bundes, ya que después de analizar los audios, tocarlos en el piano y escuchar diferentes agrupaciones que tocan música del Pacífico (tradicional, popular y folclórica) se encuentra que principalmente en la música popular que tiene incorporados otros instrumentos de origen europeo, esta relación se evidencia mucho más.

Cuando la marimba era interpretada por dos marimberos, uno se encargaba del registro grave y el otro del registro agudo; siempre pensando en que la música se ha hecho con un fin social, comunitario y/o religioso; sin embargo, debido con los concursos y las agrupaciones que han migrado desde el litoral, se han traído la marimba a la ciudad provocando que los músicos de los conjuntos pidan a los constructores (o ellos mismos) que las hagan más pequeñas para que sean más fáciles de transportar¹³; respecto a la tradición esto tiene varias implicaciones, algunas negativas y otras positivas, (aunque este no es el tema a tratar en esta investigación vale la pena mencionarlo) para los músicos que no están en la comunidad y que viven de la música, la marimba se ha convertido en un medio para generar ingresos. Este fenómeno también ha causado impacto en la música, ya que al reducir el tamaño de la marimba ocasionó que para la ejecución de la misma

¹³ ENTREVISTA: Ernesto Esteban González Sevillano, Cali, 2017.

solo se necesitase un marimbero (mejor pagar un solo músico que dos) y, además con la influencia de la ciudad, los ritmos, nuevas tendencias, etc., los músicos han buscado la manera de ejecutar la marimba de manera cada vez más virtuosa haciendo que el bordonero “no sea necesario”.

Para este trabajo se ha escogido una instrumentación específica recogida de la orquesta y metodología Orff, dentro de éstos se encuentran los xilófonos bajo y alto; esto para que, a la hora de interpretar los temas, un estudiante se encargue del bordón (registro grave) y otro estudiante de la requinta (registro agudo).

Ilustración 19. Vista frontal superior de una marimba de chonta actual (18 tablas)



Fotógrafa: Lina Vélez E.

6.3.3. Especies musicales: Bunde y Juga

Para el propósito pedagógico con el que se concibió este trabajo era conveniente utilizar la especie currulao, pues el ostinato que es uno de los elementos trabajados en la metodología Orff, es semejante con el bordón que se utiliza en la parte del registro grave de la marimba facilitando la repetición de un patrón para el aprendizaje por parte del estudiante, sin embargo; después de avanzar en la investigación, en la entrevista con el maestro Hugo Candelario González¹⁴, se replanteó el uso de esta especie, esto se debió a que el contexto del currulao (cuentan los entrevistados) es un espacio para adultos, es más, para adultos mayores, y en estos espacios no se encuentran los niños. También porque a pesar de que el bordón del currulao puede funcionar, el problema realmente se encontraría en la interpretación de la requinta, esto porque los patrones rítmicos que ahí se tocan son mucho más complejos aún si se pretende tocar solo la melodía, dado que es en contratiempo, asimétrica y que en la requinta se toca “la churiada” que es un momento de improvisación del requintero. Entonces por estas causas, el maestro recomendó cambiar a la juga, pues esta si involucra a los niños de la comunidad, los textos son religiosos (no como en el currulao que pueden ser de doble sentido) y la estructura puede llegar a simplificarse para alcanzar los objetivos de este trabajo.

Para Esteban González¹⁵, (conocedor del folclor del Pacífico) el bunde “es un ritmo musical y también es una danza, es un ritmo que se danza, muy diferente a los que tienen raíces de bambuco, pero igualmente muy utilizado, es un canto, es una danza y es un ritmo musical”.

Por otra parte, Alejandro Martínez también expresa:

¹⁴ Hugo Candelario González: músico, maestro marimbero, director de Grupo Bahía y uno de los ganadores del Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez.

¹⁵ ENTREVISTA: Cali, marzo 15 de 2017. Gestor cultural y conocedor del folclor y la tradición de la cultura del Pacífico.

[El bunde es un] ritmo y danza de la Costa Pacífica en compás binario (4/4)[...] este ritmo se toca tradicionalmente en los chigualos (bunde chigualo) y en los arrullos y fiestas para los santos patronos (bunde de adoración o de arrullo). En los chigualos se cantan como rondas o juegos para acompañar el rito mortuorio.

Respecto a la juga Hugo Candelario González expresa:

La juga es una variante de los ritmos del Pacífico que tiene una connotación de fiesta comunitaria y tiene connotación religiosa o también de laboreo. Musicalmente tiene unas diferencias con el currulao, ella como arranca termina, arranca derecho, no tiene cortes y no tiene estrofas, por decir algo, ni revueltas, ni churidas, ella va derecho, después en el camino se arrulla.

La juga y el currulao socialmente presentan diferencias, aunque musicalmente se encuentran algunas similitudes, por ejemplo, en los patrones rítmicos que ejecuta la percusión, es por eso que para estas adaptaciones se abordó material donde ya se encuentra registrado un trabajo de transcripción de patrones rítmicos y melódicos del currulao tanto de la percusión como de la marimba de chonta y voces.

El principal objetivo de hacer el acercamiento desde el material pedagógico es que se pueda acceder a estas músicas desde un aula de clase, que puedan ser tocadas, escuchadas, interpretadas y apreciadas, incluso si no se tienen los instrumentos necesarios para ello. Es por eso que la instrumentación Orff es apropiada para este proceso puesto que en muchas instituciones cuentan por lo menos con instrumentos de percusión (idiófonos y membranófonos); que pueden ser utilizados para el montaje de este repertorio, llegado el caso en que no haya acceso a estos instrumentos, el

material está pensado para que se pueda trabajar con percusión corporal simulando la instrumentación y que la parte del xilófono bajo se pueda hacer con la voz.

7. CAPÍTULO III. ¡AY OÍ!: PROCESOS DE TRANSCRIPCIÓN Y ADAPTACIÓN

7.1. Transcripciones

Para realizar las adaptaciones a un nuevo formato instrumental, fue necesario transcribir los temas seleccionados, dado que (como se ha dicho anteriormente) estas músicas han sido transmitidas de manera oral, no es común encontrar transcripciones, y aun así las que se encuentran en diferentes bibliotecas y/o centros de estudio, son también aproximaciones a las mismas. Por esta razón, la forma más acertada de lograr una sola visión y versión de los temas fue que la misma persona que realizaría las adaptaciones (en este caso la investigadora) fuese la misma que realizara las transcripciones.

“Los viejos de antes no tenían nada escrito, era lo que se les venía pa’l cerebro”
Con estas palabras se refiere el maestro “Gualajo”, de Guapi, a sus antepasados
y a la forma de hacer la música que contrasta con la organización, codificación y
transcripción contemporánea de los fonemas en símbolos universales, que permi-
ten entender parte de sus ideas sobre la manera de transmisión del conocimiento
musical, a lo largo de las décadas. (Tascón, 2005).

Ilustración 20. Ejemplo de transcripción melodía de “La Guayabita” en Finale 2014¹⁶

Score

La guayabita

Juga Tradicional del Pacifico
Transcripcion: Lina Velez E.

Voz

12

8

da me da me da me que te voy a dar u

15

8

na gua ya bi ta de tu gua ya bal

Lina Vélez E.

Ilustración 21. Ejemplo de transcripción melodía de “Al alba” en Finale 2014.

Score

Al Alba

Bunde Tradicional del Pacífico colombiano
Transcripción: Lina M. Vélez E.

Voz

4

AL AL BA AL BA AL BA LA GUI TA RRA YEL TAM BOR QUE BO

v.

5

NI TO CAN TAUN HOM BRE A DO RAN DOAL RE DEN TOR QUE BO NI TO CAN TAUN

v.

10

HOM BRE A DO RAN DOAL RE DEN TOR DI CEN QUE LA GO LON DRI NA TIE NE etc.

Lina Vélez E.

¹⁶ Finale: Programa para la edición de partituras en formato digital.

7.2.Proceso de adaptaciones.

Los temas de jugas y bundes escogidos para la realización de las adaptaciones fueron sometidos a una escucha minuciosa en donde se analizó ritmo, armonía, estructura y texto pues éstos debían ser apropiados no sólo musicalmente sino también en su contenido (texto) ya que el público al que es dirigido se trata de niños entre los 8 y 15 años aproximadamente.

Se realizó una visita al IPC, ahí permanecen varias grabaciones de trabajos de campo realizados en diferentes partes del litoral Pacífico sur colombiano como lo es el municipio de Buenaventura, éstos son de los años 60's y 70's del siglo XX; debido al formato de grabación y al tiempo que éstas tienen, fue difícil utilizar estas grabaciones, sin embargo, los audios de los bundes eran un poco más claros, así que para el desarrollo de este trabajo se escogió como referencia un bunde llamado “Al alba” ; cabe aclarar que para tener mejores referencias se optó por tomar grabaciones de grupos un poco más recientes.

En cuanto a las jugas debido a que su estructura musical es un poco más compleja que la del bunde, se optó por tomar grabaciones más recientes de grupos como lo son Grupo Orilla y Grupo Naidy, finalmente se escogieron las jugas “San Antonio” también conocido como Oo tagua oo te, “La guayabita” y los bundes “Al alba” y “A, b, c, ché”

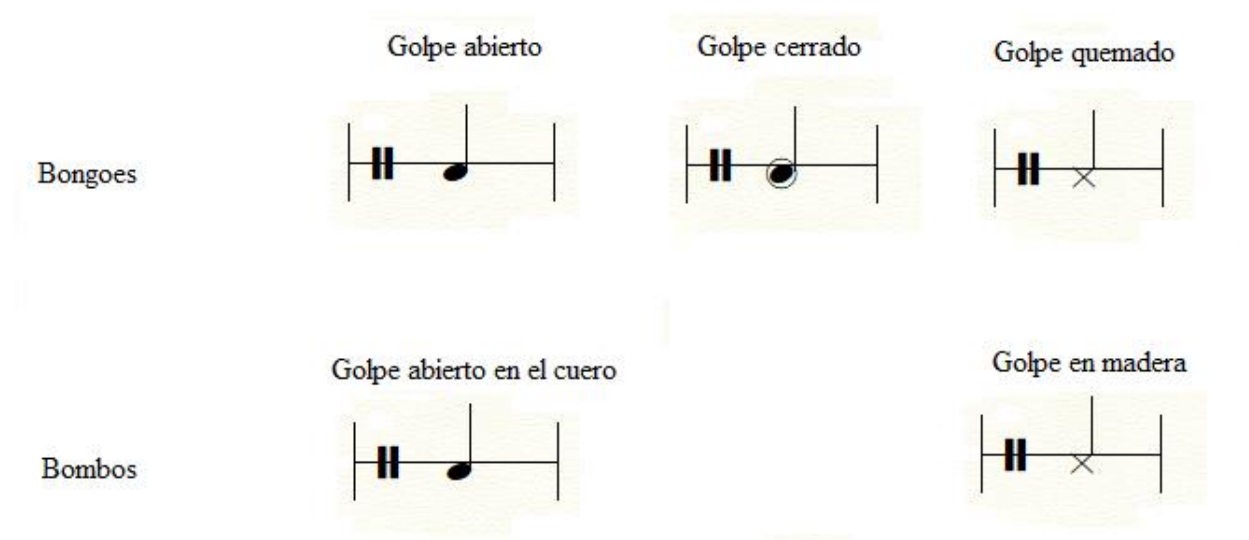
7.3.Partituras

Esta propuesta se dirige a los profesores de música para que tengan en cuenta este repertorio y en general, a la música del Pacífico sur colombiano como referente a la hora de hacer las mues-

tras que se acostumbran presentar en las instituciones educativas al finalizar los periodos académicos; por otra parte, no está de más decir que esto debe ir acompañado de una contextualización histórica y sobre todo geográfica para que los estudiantes puedan tener una idea de donde provienen estas expresiones musicales.

La escritura de las adaptaciones se realizó con notación del sistema métrico tonal occidental, por eso para la escritura de la percusión se utilizaron las convenciones de escritura del material “Taller de acercamiento a la música de la costa Pacífica, zona sur, conjunto de marimba” de Alejandro Martínez (2009).

Ilustración 22. Convenciones de la escritura de percusión “Taller de acercamiento a la música de la costa Pacífica”



Edición de imagen: Lina Vélez E.

Score

San Antonio

Juga

Tradicional del Pacífico

Transcripción y arreglo: Lina Vélez E.

Voz 1

San — An to nio se'm bar có — eh San An to nio se'm bar

Voz 2

O ta gua — o te

Xilófono alto

Xilófono bajo

Maracas

Bongo 1

Bongo 2

Percussion 1

Percussion 2

Otagua o te

4

có_____ eh En el ar ca de No é_____

O ta gua__ o te O ta gua__ o

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Otagua o te'. It features a vocal melody at the top with lyrics in Spanish. Below the vocal parts are instrumental parts for AX and BX, which appear to be brass instruments. Further down are percussion parts: Mrcs. (maracas), Bgo. Dr. 1 and Bgo. Dr. 2 (bongos), and Perc. 1 and Perc. 2 (other percussion instruments). The score is written in 4/4 time, as indicated by the '4' at the beginning of each staff. The vocal melody consists of two lines of music. The instrumental parts for AX and BX are written in treble clef. The percussion parts are written in a simplified notation, with 'x' marks indicating specific rhythmic patterns. The lyrics are: 'có_____ eh En el ar ca de No é_____'. The instrumental parts for AX and BX are: 'O ta gua__ o te O ta gua__ o'. The percussion parts are: 'Mrcs.', 'Bgo. Dr. 1', 'Bgo. Dr. 2', 'Perc. 1', and 'Perc. 2'.

Otagua o te

7

En el ar ca de No é _____ eh el con to que le can

te O ta gua o te

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal parts (top two staves) are in treble clef. The instrumental parts (AX, BX, Mrs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, Perc. 2) are in various clefs and include percussion notation. The lyrics are written below the vocal staves. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the vocal parts is marked with a '7' above the staff.

Otagua o te

10

ta ba — eh el con to que le can ta ba —

O ta gua — o te Oh ta gua — o

AX

BX

10

Mrs.

10

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

10

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The vocal parts (top) are in treble clef with lyrics. The instrumental parts (bottom) include AX and BX (treble clef), Mrs. (piano), Bgo. Dr. 1 and Bgo. Dr. 2 (bass clef), and Perc. 1 and Perc. 2 (bass clef). The score is divided into measures by vertical bar lines. The tempo or rehearsal mark '10' appears at the beginning of several staves.

Otagua o te

13

ehh oh ta gua o _____ te _____

te Oh ta gua ___ o te

AX

BX

13

Mrcs.

13

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

13

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The vocal parts (ehh, oh, ta, gua, o, te) are written in a simple, rhythmic style. The instrumental parts (AX, BX, Mrcs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, Perc. 2) provide a rhythmic accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines. The tempo and key signature are not specified.

Otagua o te

16

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: The musical score is for a piece titled 'Otagua o te', starting at measure 16. It features seven staves. The first two staves (top) are empty, each with a treble clef and a '16' above the first measure. The third staff, labeled 'AX', contains a melody of eighth and sixteenth notes with chords. The fourth staff, labeled 'BX', contains a bass line of eighth notes. The fifth staff, labeled 'Mrs.', shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The sixth staff, labeled 'Bgo. Dr. 1', shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The seventh staff, labeled 'Bgo. Dr. 2', shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The eighth staff, labeled 'Perc. 1', shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The ninth staff, labeled 'Perc. 2', shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The score is divided into three measures, each containing three measures of music.

Otagua o te

19

ehh aho ra si ni ño ben di to— ehh aho ra si ni ño ben

O ta gua— o te

AX

BX

19

Mrcs.

19

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

19

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The vocal parts (top) are in treble clef with lyrics in Spanish. The instrumental parts include AX and BX (treble clef), Mrcs. (percussion), Bgo. Dr. 1 and Bgo. Dr. 2 (bass clef), and Perc. 1 and Perc. 2 (bass clef). The score is divided into measures by vertical bar lines, with a repeat sign at the beginning of the first measure. The tempo or style is indicated by a '19' above the first measure of each staff.

Otagua o te

22

di to____ eh que la pren da que me dis te____

O ta gua__ o te O ta gua__ o

AX

BX

22

Mrs.

22

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

22

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are two vocal staves. The first staff has lyrics 'di to____ eh que la pren da que me dis te____' and the second staff has 'O ta gua__ o te O ta gua__ o'. Below these are two more vocal staves labeled 'AX' and 'BX'. The 'AX' staff contains a melodic line, and the 'BX' staff contains a harmonic line. Below the vocal parts are four percussion staves. The first is labeled 'Mrs.' and contains a series of rhythmic marks. The second is labeled 'Bgo. Dr. 1' and contains a series of rhythmic marks. The third is labeled 'Bgo. Dr. 2' and contains a series of rhythmic marks. The fourth is labeled 'Perc. 1' and contains a series of rhythmic marks. The fifth is labeled 'Perc. 2' and contains a series of rhythmic marks. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Otagua o te

25

ehh que la pren da que me dis te ehh me la vol vis te a

te O ta gua o te

25

AX

BX

25

Mrcs.

25

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

25

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Otagua o te'. The score is written for a vocal ensemble and a multi-percussion band. The vocal parts consist of two staves at the top, with lyrics in Spanish. The instrumental parts include two staves for AX and BX, a staff for Mrcs. (Maracas), two staves for Bgo. Dr. (Bongos Drum) labeled 1 and 2, and two staves for Perc. (Percussion) labeled 1 and 2. The score is divided into measures by vertical bar lines. The tempo and key signature are not explicitly stated, but the notation suggests a 4/4 time signature. The percussion parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The vocal parts feature a mix of eighth, quarter, and half notes, with some lyrics written below the notes.

Otagua o te

28

qui tar ___ eh me la vol vis te a qui tar ___

O ta gua ___ o te O ta gua ___ o

AX

BX

28

Mrcs.

28

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

28

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top two staves are for vocal parts, with lyrics written below the notes. The lyrics are: 'qui tar ___ eh me la vol vis te a qui tar ___' and 'O ta gua ___ o te O ta gua ___ o'. Below the vocal staves are four instrumental staves. The first two are labeled 'AX' and 'BX'. The next two are labeled 'Mrcs.', 'Bgo. Dr. 1', 'Bgo. Dr. 2', 'Perc. 1', and 'Perc. 2'. The instrumental parts include various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with a '28' at the beginning of each system.

Otagua o te

31

ehh oh ta gua ehh oh ta gua ehh oh ta gua

te o te o te o

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top two staves are for vocal parts, with lyrics written below the notes. The third staff is for a woodwind instrument labeled 'AX'. The fourth staff is for a woodwind instrument labeled 'BX'. The fifth staff is for a percussion instrument labeled 'Mrs.', using a simplified notation with vertical lines and 'x' marks. The sixth and seventh staves are for two different Bongo Drums, labeled 'Bgo. Dr. 1' and 'Bgo. Dr. 2', also using 'x' marks to denote hits. The eighth and ninth staves are for two different Percussion instruments, labeled 'Perc. 1' and 'Perc. 2', using a combination of notes and 'x' marks. A rehearsal mark '31' is placed at the beginning of each of the nine staves.

Otagua o te

34

te _____

AX

BX

34

Mrs.

34

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

34

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Otagua o te', starting at measure 34. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are two vocal staves (Soprano and Alto) with a treble clef. The Soprano staff has a whole rest in measure 34. The Alto staff has a half note 'te' followed by a dotted half rest. Below the vocal staves are two guitar staves labeled 'AX' and 'BX'. The 'AX' staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords. The 'BX' staff has a treble clef and contains a simpler rhythmic pattern of eighth notes. Below the guitar staves are five percussion staves. The first percussion staff is labeled 'Mrs.' and has a double bar line at the beginning, followed by a series of eighth notes marked with 'x'. The second percussion staff is labeled 'Bgo. Dr. 1' and has a double bar line at the beginning, followed by a series of eighth notes marked with 'x'. The third percussion staff is labeled 'Bgo. Dr. 2' and has a double bar line at the beginning, followed by a series of eighth notes marked with 'x'. The fourth percussion staff is labeled 'Perc. 1' and has a double bar line at the beginning, followed by a series of eighth notes marked with 'x'. The fifth percussion staff is labeled 'Perc. 2' and has a double bar line at the beginning, followed by a series of eighth notes marked with 'x'. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Otagua o te

37

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: The musical score is for a piece titled 'Otagua o te', starting at measure 37. It consists of seven staves. The first two staves are empty, with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff, labeled 'AX', contains a melody of eighth and sixteenth notes. The fourth staff, labeled 'BX', contains a melody of eighth and sixteenth notes. The fifth staff, labeled 'Mrcs.', contains a series of eighth notes with 'x' marks above them. The sixth staff, labeled 'Bgo. Dr. 1', contains a melody of eighth and sixteenth notes. The seventh staff, labeled 'Bgo. Dr. 2', contains a melody of eighth and sixteenth notes. The eighth staff, labeled 'Perc. 1', contains a melody of eighth and sixteenth notes. The ninth staff, labeled 'Perc. 2', contains a melody of eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line.

Score

La Guayabita

Juga

Tradicional del Pacífico Sur

Transcripción y arreglo: Lina M. Vélez E.

Score for **La Guayabita** (Juga), Traditional of the Pacific South, Transcribed and Arranged by Lina M. Vélez E.

The score is written for the following instruments:

- Voz
- Alto Xylophone
- Bass Xylophone
- Maracas
- Bongo 1
- Bongo 2
- Bombo 1
- Bombo 2

The time signature is 12/8. The score consists of four measures. The first three measures are primarily rests for all parts. The fourth measure contains the following rhythmic patterns:

- Voz:** A whole note rest.
- Alto Xylophone:** A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- Bass Xylophone:** A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- Maracas:** A pattern of eighth notes and quarter notes.
- Bongo 1 and Bongo 2:** A pattern of eighth notes.
- Bombo 1 and Bombo 2:** A pattern of eighth notes.

La Guayabita

5 Cantador (a)

A

Da me da me da me que te voy a dar u na gua ya bi ta

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is written for a 7/8 time signature. The vocal part (Cantador (a)) is on a treble clef staff with lyrics. The instrumental parts include: AX (treble clef), BX (treble clef), Mrcs. (maracas, indicated by 'x' marks), Bgo. Dr. 1 (bongos, indicated by 'x' marks), Bgo. Dr. 2 (bongos, indicated by 'x' marks), Perc. 1 (percussion, indicated by 'x' marks), and Perc. 2 (percussion, indicated by 'x' marks). The score is divided into three measures, each starting with a '5' indicating a five-measure phrase. The lyrics are: 'Da me da me da me que te voy a dar u na gua ya bi ta'.

La Guayabita

8 Cantador(a)

A

de tu gua ya bal _____ da me da me da me que te voy a dar _____

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal part (A) is in treble clef with lyrics. The instrumental parts (AX, BX, Mrcs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, Perc. 2) are in various clefs and use different notation including eighth notes, quarter notes, and rests. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

La Guayabita

II Respondedores

A

u na gua ya bi ta de tu gua ya bal ya pei na te se pe lo que ya te

AX

BX

II

Mrcs.

II

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

II

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The first staff is for the vocal part 'A', which includes the lyrics 'u na gua ya bi ta de tu gua ya bal ya pei na te se pe lo que ya te'. Above the staff is a double bar line and the word 'Respondedores'. The second staff is for the vocal part 'AX'. The third staff is for the vocal part 'BX'. The fourth staff is for the maracas ('Mrcs.') and features a double bar line and a series of 'x' marks indicating the rhythm. The fifth staff is for the first bongo drum ('Bgo. Dr. 1') and features a double bar line and a series of 'x' marks indicating the rhythm. The sixth staff is for the second bongo drum ('Bgo. Dr. 2') and features a double bar line and a series of 'x' marks indicating the rhythm. The seventh staff is for the first percussion part ('Perc. 1') and features a double bar line and a series of 'x' marks indicating the rhythm. The eighth staff is for the second percussion part ('Perc. 2') and features a double bar line and a series of 'x' marks indicating the rhythm.

La Guayabita

Respondedores

14

A

que ya me diaes - pal da u na gua ya bi ta de tu gua ya bal

14

AX

14

BX

14

Mrcs.

14

Bgo. Dr. 1

14

Bgo. Dr. 2

14

Perc. 1

14

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The first staff, labeled 'A', is a vocal line in treble clef with lyrics underneath. The second staff, labeled 'AX', is an instrumental line in treble clef. The third staff, labeled 'BX', is an instrumental line in treble clef. The fourth staff, labeled 'Mrcs.', is a percussion line using a double bar line and 'x' marks. The fifth staff, labeled 'Bgo. Dr. 1', is a bongo drum line in a simplified notation. The sixth staff, labeled 'Bgo. Dr. 2', is another bongo drum line. The seventh staff, labeled 'Perc. 1', is a percussion line. The eighth staff, labeled 'Perc. 2', is another percussion line. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a '14' indicating the start of a new section or measure.

La Guayabita

17 Respondedores

A

de mar a fue ra ven go na ve gan do no chey dí a _____ u na gua ya bi___ ta___

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal part (A) is in treble clef and includes lyrics. The instrumental parts (AX, BX, Mrs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, Perc. 2) are in various clefs and use different notation styles (e.g., x for maracas, dots for bongos). The score is divided into measures by vertical bar lines, with a repeat sign at the beginning of each staff.

La Guayabita

20

A

de tu gua ya bal _____ pa lle gar el vein ti cua tro a ver _____ a _____ la Luz Ma rí _____ a _____

20

AX

BX

20

Mrs.

20

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

20

Perc. 1

Perc. 2

The musical score for 'La Guayabita' is presented on a single page. It includes a vocal line (A) with lyrics, and instrumental parts for AX, BX, Mrs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, and Perc. 2. The score is divided into three measures, each starting at measure 20. The vocal line (A) features a melody with lyrics: 'de tu gua ya bal _____ pa lle gar el vein ti cua tro a ver _____ a _____ la Luz Ma rí _____ a _____'. The instrumental parts (AX, BX, Mrs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, Perc. 2) provide accompaniment for the vocal line. The percussion parts (Perc. 1, Perc. 2) feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

La Guayabita

23 Respondedores

A

u na gua ya bi ta — de tu gua ya bal —

AX

BX

Mrcs.

3go. Dr. 1

3go. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is for the piece 'La Guayabita'. It begins at measure 23. The vocal part A has the lyrics 'u na gua ya bi ta — de tu gua ya bal —'. The instrumental parts include maracas (Mrcs.), three different drum parts (3go. Dr. 1, 3go. Dr. 2, Perc. 1, Perc. 2), and two other parts (AX, BX). The maracas play a steady rhythm of eighth notes. The three drum parts play different patterns of eighth and sixteenth notes. The parts AX and BX are also instrumental, with AX having a more complex melody than BX.

La Guayabita

26

A

AX

BX

26

Mrcs.

26

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

26

Perc. 1

Perc. 2

La Guayabita

29 Cantador(a)

A

si no has pro ba o es ta gua ya bi ta no no de tu gua ya bal co me te u na que's vi ta

AX

BX

29

Mrcs.

29

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

29

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal part (A) is in treble clef with lyrics in Spanish. The instrumental parts (AX, BX, Mrcs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, Perc. 2) are in various clefs and use different notation including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a repeat sign at the beginning of each staff.

La Guayabita

32

A

na de tu gua ya bal o ye la me jor de to das las fru tas de tu gua yabal

AX

BX

32

Mrcs.

32

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

32

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal part (A) is on a treble clef staff with lyrics underneath. The instrumental parts (AX and BX) are on treble clef staves. The maracas (Mrcs.) part is on a single-line staff with a double bar line and a key signature of one flat. The bongos (Bgo. Dr. 1 and Bgo. Dr. 2) and percussion (Perc. 1 and Perc. 2) parts are on staves with a double bar line and a key signature of one flat. The percussion parts feature a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating specific notes or rests.

La Guayabita

35

A

o de cual gua ya ba'es que tu me pi des de tu gua ya bal de tu gua ya bal

AX

BX

35

Mrcs.

35

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

35

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal part (A) is in treble clef with lyrics. The instrumental parts (AX, BX, Mrcs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, Perc. 2) are in various clefs and use different notation including eighth notes, quarter notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a repeat sign at the beginning of the instrumental parts. The tempo or style is indicated by a '7' in a circle at the start of the vocal line.

La Guayabita

38

A

de tu gua ya bal de tu gua ya bal

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

Score

Al alba

Bunde

Tradicional del Pacífico Sur
Transcripción y arreglo: Lina Vélez

Voz

Cantador(a)

Respondedor(a)

al al ba al ba al ba la ma rim ba yel tam bor que bo ni to can taun

Xilófono alto

Xilófono bajo

Maracas

Bongo 1

Bongo 2

Bombo 1

Bombo 2

The musical score is written for a 4/4 time signature. The vocal parts consist of a Cantador(a) and a Respondedor(a). The Cantador(a) part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The Respondedor(a) part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The instrumental parts include Xilófono alto, Xilófono bajo, Maracas, Bongo 1, Bongo 2, Bombo 1, and Bombo 2. The Xilófono alto and Xilófono bajo parts are written in treble clef. The Maracas, Bongo 1, Bongo 2, Bombo 1, and Bombo 2 parts are written in a simplified notation using 'x' marks to represent hits. The Bongo 1 and Bongo 2 parts also include some eighth and quarter notes. The Bombo 1 and Bombo 2 parts are written in a simplified notation using 'x' marks to represent hits.

6

A

hom bre a do ran doal re den tor que bo ni to can taun hom bre a do

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The vocal part (A) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics are: "hom bre a do ran doal re den tor que bo ni to can taun hom bre a do". The instrumental parts include: AX (treble clef, chords), BX (treble clef, eighth notes), Mrcs. (maracas, x marks), Bgo. Dr. 1 (bongos, eighth notes and x marks), Bgo. Dr. 2 (bongos, eighth notes and x marks), Perc. 1 (percussion, eighth notes and x marks), and Perc. 2 (percussion, eighth notes and x marks). The score is divided into five measures by vertical bar lines.

II cantador(a)

A

ran doal re den tor

di cen que la go lon dri na tie ne la pe chu ga
es te hi ño tie ne sue ño ay y'a ver quien re dor
que bo ni ta tu cu ni ta

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for a vocal part labeled 'cantador(a)' and 'A'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign after the first four notes. The lyrics are written below the staff. The second staff is labeled 'AX' and contains a series of chords. The third staff is labeled 'BX' and contains a series of notes. The fourth staff is labeled 'Mrcs.' and contains a series of 'x' marks. The fifth staff is labeled 'Bgo. Dr. 1' and contains a series of notes. The sixth staff is labeled 'Bgo. Dr. 2' and contains a series of notes. The seventh staff is labeled 'Perc. 1' and contains a series of notes. The eighth staff is labeled 'Perc. 2' and contains a series of notes. Each staff has a repeat sign at the beginning and end of the first four measures.

16

A

blan ca y yo di go que Ma ri a fue con ce bi da sin man cha y yo
mir zo con el un o jo ce rra do yel o tro lo que rea brir cha con el
hi zo me la hi zo san Jo sé e el es po so de Ma ri a me la

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

21

A

di go que Ma ri a fue con ce bi da sin man cha al al ba al ba
un hi zo jo san ce Jo rra sé do el o es tro po lo que rea Ma brir a

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

26

A

al ba la ma rim ba yel tam bor que bo ni to can taun hom bre a do

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

31

A

ran doal re den tor que bo ni to can taun hom bre a do ran doal re den tor

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description of the musical score: The score is for measures 31 through 36. Part A (Vocal) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'ran doal re den tor que bo ni to can taun hom bre a do ran doal re den tor'. Part AX (Vocal) is in treble clef and provides harmonic support with chords. Part BX (Vocal) is in treble clef and provides a bass line. Mrcs. (Maracas) is represented by a series of 'x' marks indicating a steady eighth-note rhythm. Bgo. Dr. 1 (Bongos) and Bgo. Dr. 2 (Bongos) have different rhythmic patterns, with Bgo. Dr. 1 playing eighth notes and Bgo. Dr. 2 playing a mix of eighth and sixteenth notes. Perc. 1 (Percussion) and Perc. 2 (Percussion) also have distinct rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes.

Score

A, b, c, che

Bunde

Tradicional del Pacífico Sur

Transcripción y arreglo: Lina M. Vélez E.

The musical score is written for a 4/4 time signature and consists of eight staves. The first staff, labeled 'Voz', contains six measures of whole rests. The second staff, 'Xilófono alto', and the third staff, 'Xilófono bajo', both begin with a whole rest in the first measure. From the second measure onwards, they play a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The fourth staff, 'Maracas', has whole rests for the first three measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x' for the remainder of the piece. The fifth staff, 'Bongo 1', also has whole rests for the first three measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x'. The sixth staff, 'Bongo 2', has whole rests for the first three measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x'. The seventh staff, 'Bombo 1', and the eighth staff, 'Bombo 2', both have whole rests for the first three measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x'.

A, b, c, che

7

A be ce che con la e me Ma

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This musical score page, numbered 93, features a section titled 'A, b, c, che'. It contains seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'A be ce che con la e me Ma' and a triplet of eighth notes. The second staff, labeled 'AX', is a guitar part with triplets of eighth notes. The third staff, labeled 'BX', is a bass line with eighth notes. The fourth staff, labeled 'Mrcs.', is a maracas part with a continuous eighth-note pattern. The fifth staff, labeled 'Bgo. Dr. 1', is a bongos part with eighth notes and rests. The sixth staff, labeled 'Bgo. Dr. 2', is a second bongos part with eighth notes and rests. The seventh staff, labeled 'Perc. 1', is a first percussion part with eighth notes and rests. The eighth staff, labeled 'Perc. 2', is a second percussion part with eighth notes and rests. All staves are in 4/4 time and feature a key signature of one flat.

A, b, c, che

13

rí a con la jo ta Jo sé con la e me Ma rí a con la jo ta Jo sé es ta ba yo con la jo ta Jo sé el ni ño

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

A, b, c, che

19

dios con la jo ta Jo sé que va na cer con la jo ta Jo sé que ya na ciò con la jo ta Jo sé que ya na

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is written for a song titled "A, b, c, che". It consists of a vocal line and six instrumental parts. The vocal line is in treble clef and features a key signature change from one flat to two flats. It includes triplets and a key signature change. The instrumental parts are: AX (treble clef, chords), BX (treble clef, chords), Mrcs. (drum notation, x's), Bgo. Dr. 1 (drum notation, x's), Bgo. Dr. 2 (drum notation, x's), Perc. 1 (drum notation, x's), and Perc. 2 (drum notation, x's). The score is divided into measures by vertical bar lines.

A, b, c, che

25

ci do con la jo ta Jo sé

con la e me Ma

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

A, b, c, che

31

ri a con la jo ta Jo sé es te ni ño que re con la jo ta Jo sé que lo arru lle yo con la jo ta Jo sé lo'a rru lle su

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is for a song, page 97. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line has lyrics in Spanish: "ri a con la jo ta Jo sé es te ni ño que re con la jo ta Jo sé que lo arru lle yo con la jo ta Jo sé lo'a rru lle su". The instrumental parts are marked with "31" and "x" symbols, indicating specific rhythmic patterns or accents. The parts include AX, BX, Mrcs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, and Perc. 2.

A, b, c, che

37

ma ma con la jo ta Jo sé la que lo pa rió con la jo ta Jo sé con la e me Ma ri a con la jo ta Jo sé al pa sar el

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a grand staff format. The vocal line at the top features a melody with triplets and lyrics in Spanish. Below the vocal line are six percussion parts, each on a single staff. The parts are labeled AX, BX, Mrs., Bgo. Dr. 1, Bgo. Dr. 2, Perc. 1, and Perc. 2. The notation for the percussion parts includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, indicating a complex rhythmic accompaniment. The score is marked with a rehearsal cue '37' at the beginning of each part.

A, b, c, che

43

puen te con la jo ta Jo sé me'en con tré'un te so ro con la jo ta Jo sé la vir gen de pla ta con la jo ta Jo

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

A, b, c, che

48

sé y'el ní ñi to'de o ro con la jo ta Jo sé con la e me Ma rí a con la jo ta Jo sé

AX

BX

Mrs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top staff is the vocal melody, starting at measure 48 with a treble clef and a key signature of one flat. It includes lyrics in Spanish: 'sé y'el ní ñi to'de o ro con la jo ta Jo sé con la e me Ma rí a con la jo ta Jo sé'. The melody features several triplet markings. Below the vocal staff are two guitar staves, labeled 'AX' and 'BX', both in treble clef. The 'AX' staff plays a series of chords, while the 'BX' staff plays a bass line. Below the guitar staves are three percussion staves. The first is labeled 'Mrs.' and uses a maracas symbol, showing a continuous rhythmic pattern of 'x' marks. The second is labeled 'Bgo. Dr. 1' and uses a bongo drum symbol, showing a pattern of eighth and sixteenth notes. The third is labeled 'Bgo. Dr. 2' and uses a bongo drum symbol, showing a pattern of eighth and sixteenth notes. Below these are two more percussion staves, labeled 'Perc. 1' and 'Perc. 2', both using a generic percussion symbol and showing patterns of eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measure number '48' is written at the beginning of each staff.

A, b, c, che

54

con la e me Ma ri a con la jo ta Jo sè

AX

BX

Mrcs.

Bgo. Dr. 1

Bgo. Dr. 2

Perc. 1

Perc. 2

La música como expresión del ser humano, se encuentra presente en diferentes culturas alrededor del mundo. Sin embargo, en la educación musical formal solo se utiliza y enseña el tipo de notación europea; es por eso que en este trabajo se ha querido dejar una ilustración de una adaptación al bunde de la propuesta por G. Kubik (1984) para la notación de las músicas africanas que posteriormente fue utilizada para el análisis de la música afro-brasilera y afro-colombiana, en esta última empleada específicamente al currulao (especie del Pacífico sur colombiano).

Ilustración 23. Bunde “Al alba” percusión en notación musical occidental y propuesta de notación de G. Kubik.

Mrcs. 

Propuesta de notación (Kubik) X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x

Bgo. 1 

Propuesta de notación (Kubik) x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x

Bgo. 2 

Propuesta de notación (Kubik) X. x. X. x. X. x. x x x x X. x. X. x. X. x. x x x x

Perc. 1 

Propuesta de notación (Kubik) X. x. X. x. X. x. x x x x X. x. X. x. X. x. x x x x

Perc. 2 

Propuesta de notación (Kubik) X. x x X. x. X. x x X. x. X. x x X. x. X. x x X. x.

Edición imagen: Lina M. Vélez

La siguiente ilustración contiene la melodía del bunde “Al alba” donde la melodía se encuentra en la notación occidental europea y en la parte de abajo, la percusión que acompaña escrita con la propuesta de Kubik; se puede observar que los patrones rítmicos se repiten a lo largo del tema.

Ilustración 24. Percusión en notación musical occidental (lineal) y propuesta de notación de G. Kubik.

The illustration shows a musical score for the bunde "Al alba". At the top, a vocal melody is written on a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "di cen que la go lon di na tie ne la pe chu ga blan ca y yo di go que Ma ri a fue con ce bi da sin man cha". Below the melody, there are five lines of rhythmic notation, each corresponding to a different instrument or voice part:

- Mrs. (Mrs.): X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x
- Bgo. 1: x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x X x x x
- Bgo. 2: X. x. X. x. X. x. x x x x X. x. X. x. X. x. x x x x X. x. X. x. X. x. X. x.
- Perc. 1: X. x. X. x. X. x. x x x x X. x. X. x. X. x. x x x x X. x. X. x. X. x. X. x.
- Perc. 2: X. x x X. x. X. x x X. x. X. x x X. x. X. x x X. x. X. x x X. x. X. x x

Edición imagen: Lina M. Vélez

Las músicas del Pacífico sur colombiano por ser de raíz africana comparten algunas características entre sí, por ejemplo, estas músicas están pensadas para cumplir con un papel en la comunidad donde lo más importante no es la música sino el evento y/o ritual que se esté realizando, es por eso que son músicas cíclicas, es decir, que comienzan y terminan en el mismo punto (Alvarado, 2013).

Los métodos de análisis anteriormente expuestos en este trabajo sirvieron para la realización de las transcripciones y arreglos propuestos, sin embargo; abrió otro camino para aplicar dichos métodos a otras especies musicales como lo son el bunde y la juga.

La ilustración no. 25 es el resultado del estudio del análisis de la especie currulao realizado por Alvarado, la notación de Kubik y la aplicación de estos al bunde.

Ilustración 25. Notación musical occidental (melodía) propuesta de notación de G. Kubik (equis y puntos).
Propuesta de análisis de M. X. Alvarado (currulao)
Aplicación de teorías y análisis a la especie bunde Lina Vélez

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, featuring a vocal line and three instrumental parts: Mrcs. (Maracas), Bgo. 1 (Bongó 1), and Bgo. 2 (Bongó 2). The lyrics are: "di cen que la go lon dri na tie ne la pe chu gn blan ca y yo di go que Ma ri a fue con ce bi da sin man cha". Below the score, the rhythmic notation for each instrument is shown using 'X' for accented beats and 'x' for unaccented beats.

Voz
di cen que la go lon dri na tie ne la pe chu gn blan ca y yo di go que Ma ri a fue con ce bi da sin man cha

Mrcs.
X x x x X x x x X x x x X x x x

Bgo. 1
x x X x x x X x x x X x x x X x

Bgo. 2
X. x. X. x. X. x. x x x x

Perc. 1
X. x. X. x. X. x. x x x x

Perc. 2
X. x x X. x. X. x x X. x.

Edición imagen: Lina M. Vélez

8. RESULTADOS Y CONSIDERACIONES FINALES

Las músicas del Pacífico no son simples de definir. Cuando se trata de música tradicional, los músicos tienen diferentes versiones, conclusiones y emiten definiciones muy diferentes unos de otros, por lo tanto, no hay que olvidar que las músicas están en constante movimiento y transformación, que no se definen con un término en particular, sino que se mantienen unas estructuras y formas de tocar que les dan unas características particulares con las cuales se pueden llegar a identificar y diferenciar unos aires de otros.

El trabajo de grado titulado “Músicas del Pacífico: Selección y adaptación de temas del Pacífico sur colombiano del conjunto de marimba de chonta a través de la metodología Orff” planteó la pregunta ¿es posible adaptar las músicas tradicionales del Pacífico sur colombiano a la metodología Orff para la enseñanza? que relacionada con el objetivo general nos ha llevado a encontrar unas respuestas posibles.

En principio podría observarse un enfrentamiento y separación entre dos maneras de conocimiento y de procesos de aprendizaje. Sin embargo, a través del presente estudio se han aprovechado las ventajas de uno y otro saber y las maneras de cómo cada uno de ellos son enseñados y difundidos a sus comunidades.

La metodología Orff tiene su propio método de acuerdo a su contexto histórico-social. Por su parte, las maneras de enseñar sus prácticas culturales, en este caso las músicas, de las comunidades afro del Pacífico colombiano tienen sus propios códigos y modelos para enseñarlas a sus comunidades, en especial a los más jóvenes, y de esta manera difundirlos.

BIBLIOGRAFÍA

- A roda dos Tambores. Disponible en: <http://arodadostambores.blogspot.com.co/2009/10/> Consultado el 03 de mayo de 2017.
- Adrada. Disponible en http://www.adrada.es/musica/carrillones_metalofonos_xilofonos.html. Consultado el 2 de mayo de 2017.
- ALVARADO, MARIA XIMENA. (2013), Currulao: Análise etnomusicológica para o gênero musical representativo do Pacífico sul colombiano. Tesis de maestría, Universidad Federal de Paraná, Curitiba, Brasil.
- APRILE-GNISET, JACQUES. (Ed.). (1993). Poblamiento, hábitats y pueblos del Pacífico. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.
- Banco de la República: Idiófonos; recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/musica/coleccion-de-instrumentos/idiófonos> Consultado en marzo 15 de 2017
- BEDOYA SÁNCHEZ, SAMUEL. Regiones, músicas y danzas campesinas, propuestas para una investigación inter-regional integrada. Primera y Segunda parte. En: revista A Contratiempo, No. 1, 1987, p. 3-17 y No. 2, 18-25, recuperado de: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?nmeros-antiores.html>
- Centro de Orff en Múnich - <http://www.orff-zentrum.de/carl-orff/paedagogisches-werk/> consultado enero 10 de 2017
- CONVERS, LEONOR. HERNÁNDEZ, Oscar. Ochoa, Juan Sebastián. (2015), Arrullos y currulao, material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico colombiano.
- DUQUE, ALEXANDER. SÁNCHEZ, Héctor Francisco. Tascón, Héctor Javier. (2009), ¡Que te pasa vo!, canto de piel, semilla y chonta. Plan nacional de música para la convivencia, Dirección de artes- Área de música.

El blog de la percusión. Disponible en <http://elblogdelapercusion.blogspot.com.co/2011/02/percusion-brasilena-choro.html> Consultado el 03 de mayo de 2017.

ESCOBAR, CIELO PATRICIA. (1997), Danzas Folclóricas Colombianas, guía práctica para la enseñanza y aprendizaje. Página 78.

TIAGO DE OLIVEIRA PINTO. (2017). Fórum Permanente, <http://www.forumpermanente.org/convidados/tiago-de-oliveira-pinto> consultado febrero 13 de

GONZÁLEZ SEVILLANO, Pedro Hernando. (2014). De Panamá al Perú, descubrimiento de la costa pacífica colombiana 1513-1660. Aportes desde la historia para facilitar las posibilidades de un posconflicto en el suroccidente colombiano. Cali: Editorial Univalle

HERMEX. Todo un mundo para la educación: Material didáctico y mobiliario escolar. Disponible en <http://www.hermex.es/tienda/articulo/xilofono-alto-de-palosanto-do3-la4-diatonico---escolar>. Consultado el 09 de mayo de 2017.

HOWARD, WALTER. (1952) La música y el niño. Título original *La musique et l'enfant*. Traducción: Edith Preston, CAPÍTULO III: La técnica y ejecución musical en niños.

Instituto Geográfico Agustín Codazzi; Mapa físico de Colombia; http://geoportal.igac.gov.co/mapas_de_colombia/IGAC/Tematicos2012/MapaFisico.pdf consultado en abril 2 de 2017.

MARTÍNEZ, ALEJANDRO. (2005), Tesis, Currulao: aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical.

MARTÍNEZ, ALEJANDRO. (2009), Taller de acercamiento a la música de la costa Pacífica, zona sur, conjunto de marimba. Material inédito.

- Mapa de la Nueva Granada, con la división territorial de las provincias. Publicado por J.H. Colton & Co., Nueva York, 1855. Archivo General de la Nación, Bogotá. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero2002/division.htm>
- Musicol. Disponible en <http://www.musisol.com/es/percusion-latin> consultado el 03 de mayo de 2017.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ Y GILI, FRANCISCA. (2013) Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Rev. music. chil.* [online]. 2013, vol. 67, n. 219, pp. 42-80. ISSN 0716-2790. recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003>.
- PINTO, TIAGO DE OLIVEIRA. (2001). Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de antropología, volumen 44 no. 1*. doi: recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>
- SACHS, CURT. (1914). Historia universal de los instrumentos musicales. Edición Centurión, Buenos Aires, Argentina.
- SCHÜLER, CHRIS J. (2010). Mapamundi de Waldseemüller de 1507. Mapoteca, Universidad del Valle, Cali.

ANEXOS

A continuación, se encuentran las letras de los temas seleccionados, el formato de entrevista y las transcripciones de las mismas, realizadas a Ernesto Esteban González Sevillano y a Hugo Candelario González Sevillano.

Anexo A. Tabla con el texto de San Antonio

San Antonio (Oh tagua oo te)	
Cantador(a)	Respondedores
San Antonio se embarcó	O tagua ooo te (bis)
En el arca de Noé	O tagua ooo te x3
Él contó que le cantaba	O tagua ooo te x3
O tagua ooo te	O tagua ooo te (bis)
Ahora si niño bendito	O tagua ooo te x3
Que la prenda que me diste	O tagua ooo te (bis)
Me la volviste a quitar	O tagua ooo te (bis)
O tagua ooo te	O tagua ooo te (bis)
O tagua ooo te	O tagua ooo te
O tagua ooo te	O tagua ooo te
Solo de marimba	Solo de marimba
San Antonio se embarcó	O tagua ooo te (bis)
En el arca de Noé	O tagua ooo te (bis)
Contó que le cantaba	O tagua ooo te (bis)
O tagua ooo te	O tagua ooo te
O tagua ooo te	O tagua ooo te
O tagua ooo te	O tagua ooo te
O tagua ooo te	O tagua ooo te
Solo le llevan al niño	O tagua ooo te (bis)
Yo tengo que llevarle	O tagua ooo te (bis)
Le llevo mi corazón	O tagua ooo te (bis)
O tagua ooo te	O tagua ooo te
O tagua ooo te	O tagua ooo te
O tagua ooo te	O tagua ooo te
O tagua ooo te	O tagua ooo te

Anexo B. Tabla con el texto de *La guayabita*

La guayabita	
Cantador(a)	Respondedores
Dame dame dame, que te voy a dar Ya péinate ese pelo que te llega a media espalda Parece un montón de rosas revuelto con esmeraldas De mar afuera vengo navegando noche y día Pa llegar el 24 y a ver a la Luz María Cuando te vas a bañar decíme tres días antes Pa señalarte el camino de rubíes y diamantes Solo instrumental Si no has probado esta guayabita Comete una que es vitamina Oye la mejor de todas las frutas Esté muy verde o esté madura Oh de cual guayaba es que tu me pides De la amarilla o de la rosada O ya no puedes pedirme nada porque te di todas mis guayabas Solo de marimba Solo vientos Ay oí ohh Ay oí x3	Una guayabita de tu guayabal (bis) Una guayabita de tu guayabal (bis) Una guayabita de tu guayabal (bis) Una guayabita de tu guayabal Una guayabita de tu guayabal Una guayabita de tu guayabal Una guayabita de tu guayabal Solo instrumental de tu guayabal de tu guayabal de tu guayabal de tu guayabal de tu guayabal de tu guayabal de tu guayabal de tu guayabal Solo de marimba Solo vientos Ay oí ohh Ay oí x3

Anexo C. Tabla con el texto de *Al alba*

Al alba	
Cantador(a)	Respondedores
Al alba al alba al alba, la marimba y el tambor	Qué bonito canta un hombre adorando al re- dentor (bis)
Dicen que la golondrina tiene la pechuga blanca	Y yo digo que María fue concebida sin man- cha (bis)
Al alba al alba al alba, la marimba y el tambor	Qué bonito canta un hombre adorando al re- dentor (bis)
Este niño tiene sueño y no se quiere dormir	

Solo instrumental	
Con la eme María, Estaba yo, El niño dios Que va a nacer Que ya nació Que ha nacido Con la eme María	Con la jota José Con la jota José Con la jota José Con la jota José Con la jota José Con la jota José Con la jota José

Anexo E. Formato de entrevista y transcripción de entrevista a Ernesto Esteban González S.

ENTREVISTA

Nombre: Ernesto Esteban González Sevillano

Dirección: Carrera 49b 11ª-30

Ciudad: Cali

Teléfono: 315 5384601

E-mail: ernesteban@hotmail.com

Edad aproximada: 77

Lugar de nacimiento: Guapi, Cauca.

Profesión u Ocupación: Gestor cultural

A las fiestas/reuniones que se arman en el pueblo se les llaman curruleadas, pero también el currulao es una danza y un género musical que tiene unas características propias; entonces

¿Para usted qué es el currulao y de dónde recibe su nombre?

¿Qué instrumentos utiliza el conjunto que lo interpreta tradicionalmente?

¿Para usted qué es el bunde?

¿El conjunto de instrumentos que lo interpreta es el mismo que el del currulao?

Éste trabajo está enfocado a realizar unas transcripciones de algunos temas de currulao y bunde para trabajar con niño entre los 8 y 12 años de edad para que se familiaricen con las músicas del Pacífico:

¿Estas músicas integran a la comunidad en general? ¿de qué manera participan los niños?

¿Cuál es el método para transmitir el conocimiento de la música?

¿Cree usted que es posible adaptar las músicas tradicionales a nuevos formatos, es decir otros instrumentos que se parezcan al conjunto de marimba para facilitar la interacción con los niños?

Colector: Lina María Vélez Espitia

Lugar y fecha: Casa del entrevistado, Cali, marzo 15 de 2017

Lina Vélez. ¿Ocupación?

Ernesto Esteban: Yo en este momento me desempeño como gestor cultural.

L.V. A las fiestas/reuniones que se arman en el pacífico sur colombiano...

E.E.: Yo tratando de eliminar esas divisiones y subdivisiones, aunque es otra definición, pero me parece que es más explícito, yo hablo del Pacífico sur como el territorio de la marimba de chonta y Pacífico norte como el territorio de la chirimía.

L.V. Eso lo entiendo, pero a la hora de definirlo

E.E.: Si lo vemos en un mapa de las desembocaduras del río San Juan hacia el sur hasta la provincia de las Esmeraldas en el Ecuador, ese es territorio de la marimba y de aquí hacia el norte es territorio de la chirimía

L.V.: Pero si yo digo solo sur me van a poner a buscar músicas más para abajo

E.E. eso es lo que vas a encontrar, o sea lo que es toda la costa del Valle (Valle del Cauca), del Cauca y de Nariño en Colombia, es territorio de marimba, allí el folclor está sobre la base de las músicas de marimbas y los cantos tradicionales.

L.V.: ¿los cantos tradicionales son los de Boga?

E.E.: Son aquellos cantos, cantos a capella, hay salves, hay loas, hay alabaos, cierto, esos son cantos, ahora, dentro de las generalidades de las músicas del Pacífico del territorio de la marimba no siempre está la marimba, vos podés cantar una juga sin la marimba, vos podés cantar un

bunde sin marimba, como generalmente se hace ¿por qué? Porque ahorita ya es más fácil, primero, la marimba era considerado un instrumento místico, el marimbero que era generalmente el mismo constructor de su marimba no permitía que cualquiera le cogiera su marimba, ahora, otro punto; las marimbas antiguas eran marimbas de 24 tablas, no la usual de ahora que es de 18 y hasta menos, entonces la dificultad de transportar esa marimba impedía eso, la marimba permanecía...

L.V.: ¿No permanecía como pegada a la pared?

E.E.: Guindada, guindar es el sinónimo de colgar, permanecía así, entonces transportarla en un potrillo, en una canoa; la misma construcción de la marimba tradicional al ser instalada colgando no utilizaba las bases

L.V.: Eso ya cambia el sonido también

Exactamente, pierde sonoridad, bastante sonoridad, entonces volviendo a los cantos, hay un canto muy de cero instrumentaciones que es el alabao, que es el canto fúnebre en el ritual que se llama velorio, en los rituales, en los velorios los niños, de los chigualos...

L.V.: que son como menores de 6 años

E.E.: De 8 inclusive hasta de 10 años.

L.V.: ¿Chigualo es lo que se canta?

E.E.: No, el chigualo es el ritual, o sea, el chigualo es la semejanza como ritual al velorio, y en el chigualo se canta, sin instrumentación, si acaso un cununo o un bombo entonces, allí se cantan bundes, jugas, rondas infantiles y todas esas cosas se cantan , eso es bueno aclararlo porque se presta a confusión porque por ejemplo, cuando alguien habla de alabao, lo confunden con el velorio, y alguien también puede confundir el velorio con el alabao, el velorio es el rito y el alabao es el canto; acá el chigualo es el rito y no hay un solo canto o sea un solo ritmo que se cante

L.V: O sea, velorio es igual al chigualo

E.E.: Eso, pero el velorio es para adultos y el chigualo es para niños, pero en su desarrollo son muy diferentes porque el velorio es acompañamiento, tristeza, se acompaña a la viuda, al huérfano, al familiar, entonces hay un sentimiento de dolor por esa pérdida entonces hay llanto, y también en el velorio como eso es por la noche, hay juego, comida, café, tabaco, cigarrillo y también hay consumo de licor; en el chigualo solo hay juegos, hay una parte del ritual que es que se van pasando el cuerpo del niño fallecido y se le va cantando y se le va cantando pero ya no hay esas otras cosas, solo los juegos y los cantos, pero en el chigualo no se cantan canciones fúnebres, porque no debe haber tristeza ni llanto porque la suposición es dentro de la creencia católico-cristiana es un alma pura, es un angelito por supuesto no va al purgatorio ni mucho menos al infierno y va derecho al cielo

L.V: Por eso es algo alegre, entonces las que se llaman curruleadas...

E.E.: Eso término es de acá, eso no es de allá, eso es invención de acá de la ciudad o de alguno que se lo inventó, eso es bien interesante porque hay que hacer esas claridades; todas nuestras actividades de nuestras manifestaciones se realizan en rituales, el verdadero nombre del ritual es el arrullo, pero el arrullo es un término polisémico, es decir tiene varios significados, el origen de la palabra arrullo, una palabra española, es canto de cuna, arrullar a un niño es cantarle para hacerlo dormir o para callarlo si está llorando, esa es la primera significación de arrullo, como canto de cuna, luego ya con la influencia católica-cristiana sobretudo en la época de navidad, arrullar al niño pero ya no el niño de la casa sino el niño dios, entonces también va y se le canta, por eso una aclaración bien importante, bien interesante es que el arrullo no es un ritmo, es un ritual en ese sentido 'ir a cantar' eso es un ritual, entonces en un arrullo bien sea al niño de la casa o bien sea al niño dios en las festividades generalmente se cantan bundes y jugas, ahí no hay

currulao; ahí van dos acepciones del término arrullo, hay una tercera que es otro ritual; en las festividades, sean religiosas o patrias, se hacen desfiles en las festividades patrias y se hacen procesiones en las festividades religiosas, esos desfiles y esas procesiones son acompañadas con un formato de música, que está integrado por bombos, cununos y cantoras que van con su guasá, a ese formato reducido donde no hay presencia de marimba también se le llama arrullo; y hay una cuarta que tiene que ver con el término de invención urbana de ‘curruleada’, entonces es este; cuando se está en épocas de navidad, había un sitio específico donde se hacía un pesebre, llegaba la gente a arrullar al niño dios y después de esa primera parte de ese ritual, allí en ese sitio si hay marimba entonces en ese punto después de la adoración al niño, después del arrullo al niño, del canto como tal al niño, los músicos se quedaban tocando, y el pueblo no el público, el pueblo que participaba danzaba el bunde, la juga, o sea se formaba lo que ahora llaman ‘curruleada’ o sea eso ya es como el festejo, cuando era así, pero cuando no era en la época navideña simplemente bueno ‘vamos a armar un arrullo’ en cualquier época del año, un cumpleaños, un matrimonio, un bautizo entonces ‘vamos a armar un arrullo’ y era que los músicos, marimba, bombos, cununos, las cantadoras con los guasás tocaban y entonces se danzaba, no se bailaba porque eso no son bailes, son danzas, se danzaba el bunde y la juga y se daba un aviso que era un bordoneo del bordonero de la marimba, que anunciaba que iban a tocar un currulao, en ese momento lo que estaban danzando bien sea juga o bunde se retiraban, abrían el espacio y salían dos, tres, cuatro parejas de adultos a bailar currulao

L.V: que es totalmente diferente a lo que venían danzando los otros... entonces ¿la diferencia entre danzar y bailar entonces cuál sería?

E.E.: Porque es que bailar es decir bailar como la salsa, el vallenato, porque yo hablo en los términos de la tradición o sea el folclor, se puede decir bailando, pero personalmente utilizo mejor el lenguaje y el espacio de la danza del currulao era reservado para los adultos, casi que adultos mayores personas que sabían todo el mundo, el resto del pueblo se dedicaba a ver, cantar, acompañar y observar, un arrullo de esos te dura desde la noche hasta el amanecer.

L.V: Entonces ¿qué sería el currulao?

E.E.: El currulao es un ritmo y es una danza, algunos le llaman la danza madre de las músicas del pacífico, pero ahí hay algo anterior a lo que ahora llaman currulao, y es con canto o como ritmo más bien, y es el bambuco.

L.V: Que es el que algunas personas le llaman bambuco viejo.

E.E.: Exactamente, yo le quito el adjetivo ‘viejo’, es un bambuco, así se llama; para mí el bambuco es raíz y tronco de todas las músicas de marimba; de él se desprenden los otros aires como el currulao, el pango, el patacoré y el berejú, para mí que no soy el experto, esos son aires de bambuco; insisto, ese término de ‘curruleada’ sería bueno que lo borráramos.

L.V: Yo lo había escuchado varias veces refiriéndose a las fiestas y todo el asunto, pensé bueno, si a las fiestas les llaman así, entonces currulao es una danza, un género que tiene unas características entonces por eso venía a la otra pregunta ¿para usted que es el currulao?

E.E.: Las características musicales te las da con absoluta seguridad Candelario, él ya te puede hablar de ritmos, de compases, de quintas corcheas y de todas esas cosas, Candelario te responde; en lo que yo he podido ver, escuchar, conversar porque se hace todo a través de conversas; por ejemplo, yo tengo una respuesta de un sabedor a la pregunta que yo le hice “¿maestro, y el bambuco?” porque ahorita no se habla casi del bambuco y cuando se lo menciona, se le menciona con el adjetivo ‘viejo’, y yo de esta respuesta de lo que voy a comentar pues asumo lo del

adjetivo viejo entonces yo le pregunto a un sabedor, a un maestro: “¿maestro y lo del bambuco?” y me dice “*es que me contaba mi abuelo que su abuelo le contaba que esa era la música que tocaban y cantaban los viejos*”, entonces un señor de 60 años hablando que el abuelo y que al abuelo, o sea como el tatarabuelo de él, ahí hay por lo menos unos cien años ¿cierto? Bajito, que esa era la música que tocaban los viejos; entonces le digo yo (cuando están tocando un bambuco) “¿maestro y la revuelta del currulao?” me dice “*no en el bambuco no hay revuelta*”, Candelario te explica mejor que es la revuelta en el currulao, me dice “*no en el bambuco no hay revuelta*” “*como así maestro, ¿por qué?*” “*porque que es en el bambuco no hay glosa*”, se está refiriendo a que no hay estrofas, eso es un canto que no para desde que inicia la persona que esta entonces y las respondedoras, entonces no le dan espacio al marimbero para hacer solos de marimba, en este momento esa es la diferencia, pero el currulao pausado, lento, es un bambuco al cual ya moderadamente le han incorporado las estrofas o sea las glosas, entonces se asemejan ahí por eso te digo que la raíz y tronco de las músicas de marimba es el bambuco.

L.V: ¿Y el bambuco con qué instrumentos se toca?

E.E.: Ese si es necesariamente con marimba, con bordonero y con requintero, o sea los dos marimberos tocando en la marimba.

L.V: Entonces marimba con dos marimberos

E.E.: Si, pero entonces aclárale, el requintero o sea el que hace las agudas y el bordonero que hace las graves; ese cambio de habitat de la marimba de chonta al salir del pacífico y venirse a la ciudad y en eso tiene mucha responsabilidad el Festival del Pacífico Petronio Álvarez, porque ya hay un escenario, ya hay unas tecnologías que impiden guindar una marimba entonces hubo ponerle base y una de las cosas que a mi juicio perjudica más la participación del segundo marimbero del bordonero es el reducir el tamaño, entonces vos casi ya no ves dos marimberos

L.V: Sino uno, y más virtuosos

E.E.: Exactamente.

L.V.: Entonces serían, marimba con los dos marimberos, requintero y bordonero

E.E.: Podés poner ahí entre paréntesis requinteros tocan los agudos y bordoneros tocan los graves

L.V.: y cununo, bombos

E.E.: Bombos, los dos bombos, bombo golpeador y bombo arrullador, dos cununos, cununo macho, cununo hembra

L.V.: ¿a los bombos no se les llama también así, macho y hembra?

E.E.: Si también, pero es mejor llamarle golpeador y arrullador

L.V.: Los dos cununos y guasás

E.E.: Pero hay un instrumento que para mí es el principal instrumento de las músicas de marimba y es la voz; hay una tesis de Ernesto Esteban González; todo esto lo estamos relacionando con la cultura del Pacífico o sea con la identidad cultural del Pacífico, entonces la tesis viene y dice lo siguiente: la cultura del Pacífico es una cultura propia centenaria creada con el aporte de tres culturas milenarias, la indígena, la europea o española y por supuesto la africana, esa cultura se creó y se desarrolló soportada por tres pilares fundamentales que es lo que le da identidad a la cultura del Pacífico, la cultura del Pacífico es una cultura de agua, mar, río, mareas, lluvias, no lluvia, la comunicación todo lo era por el agua, el agua era fundamental en la cultura del Pacífico, si hablamos en el Pacífico de marea entonces relacionamos con las fases de la luna, que menguante, que creciente todo eso tiene que ver con el agua; el segundo pilar es que la cultura del Pacífico se cimentó sobre un segundo pilar que es una cultura de tradición oral, toda la sabiduría ancestral, o sea de los aportes de las tres culturas milenarias, en la creación de esa nueva

cultura que yo la llamo cultura del Pacífico, se hizo a través de la tradición oral, los indígenas que aportaron todo su conocimiento del territorio porque ellos conocían su territorio, las otras dos llegaron a aprender de eso, conocían su territorio, conocían sus ríos, conocían el mar, sabían de sus mareas, tenían sus cultivos, sabían qué cultivaban, cuando cultivaban, cuando pescaban, qué pescaban, cuál era la situación en el monte, el conocimiento de las hierbas, sus propias mitologías, eso es una cultura tradicional, luego vino el europeo aportó el idioma, obligó a que asumieran el idioma, la religión también, luego llegaron los secuestrados a un territorio totalmente desconocido, totalmente diferente, diferente en fauna, diferente en flora, diferente en todo y les tocó aprender o sea rehacerse porque el látigo, todos los castigos inhumanos que emplearon los secuestradores, casi casi que les borró todo y ellos tuvieron que reinventarse acá, estoy hablando del territorio de la marimba o sea del Pacífico, y ahí viene el tercer pilar sobre la que se soporta la identidad cultural del Pacífico y ahí si soy estricto en este orden: es una cultura de canto, música y danza; en un encuentro en Tumaco con sabedores y conocedores y memoriosos de la cultura del Pacífico, había un grupo de marimba con todos sus componentes, marimberos, bomberos, cununeros y las entonadoras y respondedoras, o sea las cantoras y dice una persona, le hacia una pregunta al marimbero “*¿venga por qué no nos explica cómo está conformado el conjunto de marimba?*” y entonces el señor empieza a decir lo que te acabo de decir, los bombos, los cununos, los guasás, y él dice “*y la reina de la música, la marimba*” y se para una maestra y dice “*no señor, la reina de la música de nosotros no es la marimba, la reina son las voces, si no hay canto ¿qué pasa con la marimba? y nosotras sin marimba cantamos*” y ahí viene a colación una frase bien interesante que nos identifica también; en el Pacífico cuando nacemos nos reciben cantando, con cantos, ahí están los arrullos, durante toda la vida en la lúdica, en el trabajo, llanto, en

el dolor, en la alegría, en el amor, en el desamor, en todo momento en el Pacífico se está cantando, cuando nos morimos nos despiden con canto, entonces siempre está el canto, el canto estuvo primero, entonces de ahí saco ese orden estricto que te digo, canto música y danza; entonces si hay una abuela haciendo un oficio en la cocina, en el monte, en el rio, ella está cantando y la hija o la nieta la acompaña en el canto pero (sonido de palmas) y si están en la casa entonces la abuela, la hija y la nieta están cantando y el viejo, el joven o el niño empiezan (sonido de palmas y voz cantada) y empieza la música, viene el acompañamiento y luego aparece la percusión, aparece la marimba con las palmas y todas esas cosas, los golpes, en lo que sea en las ollas, los trastos de la cocina o en la cama, siempre está ahí, ahí ya se empieza a sentir la percusión o sea, la música y si eso va creciendo ya ves que las jovencitas y las viejas empiezan a mover el cuerpo y las caderas, y viene la danza; canto, música y danza, esos son los tres pilares que sostienen la identidad cultural del Pacífico.

L.V.: Yo creo que la confusión que podemos tener muchos es que como se le llama conjunto de marimba, entonces se cree que la marimba es la principal.

E.E.: La marimba siempre fue un instrumento místico, inclusive la marimba fue perseguida en los primeros siglos, en los primeros tiempos fue perseguida por los curas, en toda parte, en todo el Pacífico, las mandaban a quedar, las tiraban al rio porque les parecía que con eso se hacía música demoniaca, música del diablo, así la llamaban y la marimba pervivió, no se extinguió pero como te digo, inclusive los abuelos marimberos eran lo que elegían el hijo o el nieto al que le iban a enseñar, no le enseñaban a todo el mundo.

L.V.: O sea que ¿eso que se da acá en la ciudad de que de pronto uno vaya a aprender es algo que se generalizó y popularizó?

E.E.: Si, inclusive ya hay escuelas de música donde van y aprenden a tocar, pero al que le gusta porque al que no le gusta...

L.V.: Pasa en general como con toda la música...

E.E.: No todo el mundo sale pa' ser músico.

L.V.: Su, ni tampoco les gusta.

E.E.: Ahora, el otro inconveniente es la presencia de la música foránea y sobre todo a la juventud les atrae mucho y renuncian a su música folclórica.

L.V.: De hecho, parte de este trabajo, es la intención mostrarles estas músicas a los niños, en los trabajos donde estoy haciendo ahora las practicas he llevado algunos audios de grupos, por ejemplo, Socavón, de Grupo Bahía o Naidy y los pongo a escuchar: esto es un conjunto que tiene tales instrumentos y les he llevado fotos para que la conozcan, a muchos les gusta...

E.E.: Deberían conseguir videos para mostrarles ***

L.V.: También los voy a conseguir, estoy en ese proceso, esa es la parte práctica que estoy haciendo en este momento y ya como el trabajo, el sustento, el trabajo de grado, lo que quiero hacer es tomar dos currulaos y dos bundes, hacer una selección y no he escogido todavía la palabra pero voy a decir adaptación, de esos temas y pasarlos a otra instrumentación porque en los colegios no todos tienen una marimba de chonta ni la van a conseguir fácilmente y la única posibilidad que tendría uno para mostrarle a los niños sería como dice usted, los videos y los audios, entonces que haya la posibilidad que por ejemplo si tienen un xilófono o un tambor pequeño, uno hace el arreglo para que ellos los hagan pero tener la posibilidad de ponerles un audio o un video y mostrarles “miren, este es el conjunto que lo toca” y hacerles la explicación.

E.E.: Tú lo puedes hacer también, se me ocurre, mostrar una interpretación en formato folclórico y mostrarle una interpretación de un currulao en formato orquestado, un Canalón, un Bahía,

entonces yo digo por ejemplo, Grupo Bahía “*Con el corazón*” ese es el primer currulao grabado en formato orquestal, entonces podías hacer ese paralelo y decirles pues mire es que esto se puede hacer esta manera también o con estos instrumentos aunque pues en Bahía siempre está la marimba y la base de percutida.

L.V.: Pero entonces ¿usted si cree que sea posible hacer esa adaptación a nuevos instrumentos?

E.E.: Hay una muestra muy clara y es el conjunto de “Peregoyo y combo Bacaná”, él hizo currulao sin marimba, con guitarra eléctrica, con saxofones, con trompeta y percusión, “Mi Buena-ventura” la grabación más escuchada, o sea la que dio a conocer ese aire de currulao “Mi Buena-ventura” es la de Peregoyo y ahí no te suena una marimba para nada ni un bombo ni nada; Peregoyo para mi es el precursor de la música popular del Pacífico, porque es que ahorita hablando de músicas del Pacífico ya tenemos que categorizarlas en folclórica, entonces hay una definición muy sencilla para catalogar alguna manifestación, en este caso la música como folclor y que tiene que ser tradicional, tiene que ser popular, tiene que ser típica, o sea propia de una región y también con algunos instrumentos propios, típicos, tiene que ser empírica y tiene que estar viva; entonces si tu oyes un Canalón ahí encuentras música folclórica; entonces yo llamo a eso música folclórica; la segunda categoría sería la música popular del Pacífico y es esa música que no se aparta de la raíz pero le incorpora nuevos elementos, es el caso que te pongo de Peregoyo que hace una juga, hace un abosao pero con un formato totalmente diferente y ya no es ni típica...

L.V.: Ni tradicional...

E.E.: Es tradicional y popular pero no es típica porque ya no es de allá ni con instrumentos típicos, y tampoco es empírica porque ahí ya hay academia, eso es la popular, el mismo Grupo Bahía, Grupo Bahía hace de las mejores músicas populares del Pacífico, porque es la marimba y

el bombo lo acompaña con piano, con guitarra, con bajo eléctrico, con trompeta, saxofones, eso es música popular, aunque conserva las raíces, entonces estamos hablando ya de dos categorías, y la tercera es la que yo llamo nuevas propuestas o tendencias, que son aquellas músicas que ya toman algunos elementos, pero le incorporan otras cosas, por ejemplo le incorporan rap, hip hop...

L.V.: Como ChocQuibTown

E.E.: ChocQuibTown no hace música del Pacífico, como lo que está haciendo Herencia (de Timbiquí) ahora, porque él empezó haciendo música popular, lo que hace un grupo que me gusta mucho, por ejemplo que hace Epifanio Bazán con Sambembe, le están incorporando otros sonidos pero tienen algunos elementos y yo ahorita después del año pasado, estoy incorporando a estas categorías una cuarta categoría y es Música del Pacífico en formato sinfónico; porque ya hay por lo menos tres trabajos que son Currulao Sinfónico con la Sinfónica del Valle que ahora es la Filarmónica, la Banda Sinfónica Departamental que tiene un trabajo con música de Petronio Álvarez, hay algunas orquestas sinfónicas o filarmónicas que han hecho grabaciones de algunos temas

L.V.: Como la Filarmónica de Bogotá.

E.E.: No, la Filarmónica de Bogotá ya hizo un trabajo completo que fue Pacífico Sinfónico con el que trabajaba Hugo

L.V.: ¿Esa no era con la Sinfónica de Bogotá?

E.E.: No, la nacional

L.V.: Ah, Sinfónica Nacional, ¿y la filarmónica no había hecho unos temas?

E.E.: Ellos han hecho unos temas sobre todo “Mi Buenaventura” y otros así, entonces ya podemos empezar a hablar de una categoría de música del Pacífico en formato sinfónico y eso hay

que insistir en eso porque es que cualquier cosa que suene o cualquier grupo que tenga personas de color oscuro con el pelo no sé cómo...yo pongo el ejemplo muy claro, en el Valle lo tenemos, Junior Jane, él es de Buenaventura, es negro o afrodescendiente, no sé cómo se identifique, pero toda su música es reggaetón, entonces

L.V.: No se puede decir que es música del Pacífico

E.E.: De ninguna de las categorías.

L.V.: Hablando otra vez del Bambuco, de los instrumentos, siendo el bambuco la raíz de los otros aires, entonces el currulao, pango, patacoré y berejú ¿se tocan con la misma instrumentación?

E.E.: La misma instrumentación,

L.V.: O sea, el currulao tiene este mismo listado.

E.E.: Si, exactamente; hay variaciones en que un pango en que un patacoré, el pango está más arraigado en la parte de Buenaventura, es un currulao con unas variaciones casi que algunas veces imperceptibles a un oído inexperto; el patacoré es muy del Nariño y el berejú pues igual, también, y dentro de los mismos aires según la región tiene sus variaciones, entonces para mí ninguna de las regiones debe de apropiarse la identidad de ese género, o sea ¿que el verdadero currulao es el de Buenaventura? No todos son currulaos.

L.V.: Si porque las músicas son cambiantes, van y vuelven

E.E.: Adicionalmente a mí me parece que eso nos enriquece más el folclor, lo importante es apreciarlo y saberlo distinguir; por ejemplo; yo encuentro variaciones que tiene que ver con la parte socioeconómica y política, mire, en el Pacífico tenemos regiones donde hubo asentamientos esclavistas, o sea explotación minera: Timbiquí, (Sucumbé), Barbacoas y otras regiones donde hubo asentamientos pero no mineros, generalmente los puertos, Buenaventura, Tumaco,

Guapi allí los esclavos de esos puertos fueron dedicados a la navegación, a hacer bogas, no a meterse en los socavones entonces sus cantos son un poquito más alegres, no expresan esa tristeza de estar metido en un socavón, vos escuchás un Canalón, un Socavón timbiquireño y eso suena es a hueco, ese bombo golpea de una forma triste, melancólica, y eso se da por esas circunstancias, si hubo, los bogas eran esclavos pero ellos iban casi que en una semilibertad, digámoslo así, al aire libre, respirando, cantando viendo mar, río, lo que fuera así les tocara cargar los enseres y todo lo demás y el hecho de bogar 10, 12 horas, pero no es lo mismo que estar allá, allá estaban con un látigo encima y que “hey, quiubo, trabaje, vea, produzca, rinda” y tiene sus diferencias, vos escuchás a Grupo Naidí y escuchás a Grupo Canalón, o sea, Guapi y Timbiquí y hay diferencias.

L.V.: ¿Socavón es Timbiquí?

E.E.: Es Timbiquí, pero Canalón en este momento el que está más vigente es Canalón.

L.V.: Canalón es de Guapi

E.E.: No, de Timbiquí

L.V.: ¿Canalón?

E.E.: Si

L.V.: ¿Y Socavón?

E.E.: También, era pues porque ellos ya no.... y de Guapi podés escuchar a Naidí, podés escuchar a Voces de la marea

L.V.: Tengo algunos audios, no trabajos completos de todos

E.E.: Voces de la marea, Semblanza de río Guapi, una cosa bien bacana, bien interesante y para escuchar bambuco bambuco bambuco, Perlas del Pacífico de Tumaco con Eva Pastora Riascos, vos podés escuchar un currulao de cualquiera de los grupos de acá y escuchás un bambuco

de Pastora y ahí vas a encontrar eso; Eva Pastora Riascos es la directora de Perlas del Pacífico de Tumaco; escuchando a Pastora ahí entiende uno el bambuco tal como es y escuchando a Canalón encontrás esas diferencias como cierta modernidad en cuanto a ya le meten el canto le meten las estrofas, y acá Eva Pastora una o dos estrofas y desde que empieza hasta que se acabe, sin parar, y acá si hay paradas

L.V.: Yo estuve escuchando uno audios que me dejaron en el IPC del año 73, el trabajo que hizo Rafaél Arboleda que se fueron a hacer un trabajo de campo

E.E.: Pero la primera que hizo eso fue Delia Zapata Oliveiya, inclusive son del sesenta y algo y ella estuvo con un antropólogo gringo también hay una música bien interesante.

L.V.: Yo escuché el ermitaño, un bunde o lo tenían como el nombre ermitaño.

E.E.: Si si si, eso lo tiene grabado Socavón o Naidí, uno de los dos, creo que fue Socavón, un bunde.

L.V.: yo escuché el del año sesenta y pico y del 2012, de entrada, ya escuché una diferencia abismal en el texto, en la forma que se toca la marimba, en varias cosas.

E.E.: Eso es la evolución

L.V.: ¿Qué pasa por ejemplo con el Bunde? ¿de dónde viene el bunde?

E.E.: El bunde si te lo dejo, musicalmente para que te lo aclare Candelario, y es un ritmo muy utilizado en los arrullos o sea, como canto de arrullos, en los arrullos en las navidades, en los cantos al niño dios, y una ampliación a lo del arrullo; de pasar de canto de cuna tanto de un niño digamos en su casa a un niño dios en navidad de allí también pasó a ser canto para las adoraciones a los patronos, a las vírgenes, dentro del santoral católico cristiano, por ejemplo un San Antonio, Virgen del Carmen, por ejemplo si se cantan en ritmo de Juga le llaman Jugas de adoración porque están venerando al santo y si se cantan en actividades paganas el bunde por ejemplo

simplemente se llaman bunde y el bunde también se confunde con el arrullo, o sea el bunde es un ritmo que se canta y se toca en el arrullo; o sea son polisémicos casi todos esos términos.

L.V.: Si, yo tenía una confusión porque decía “¿qué es un arrullo?” entonces escuchaba a los músicos (decir) “vamos a arrullar” y empezaban a tocar y luego decían “es que están tocando un arrullo” y yo decía “momento, ¿vamos a arrullar es lo que están haciendo como tal la reunión o lo que están tocando?”

E.E.: Yo le llamo a eso el ritual, que acá ya se ha transformado en show, en evento, en todas esas cosas, por ejemplo, un Petronio Álvarez en el Pacífico eso es un arrullo, pero acá ya es un show

L.V.: Es que eso aquí no se ve en otro momento

E.E.: Como otra, dentro del show, a las agrupaciones las pusieron a concursar, se volvieron un concurso y eso no se daba allá, acá si se da

L.V.: ¿Pero el Petronio nació como concurso?

E.E.: Claro, esa era la pelea mía con Germán Patiño “es que vos la cagaste, ¿por qué le metiste concurso a eso si allá eso no es competir?” y premio, ahora ya la gente me llama y “¿Esteban, subieron los premios pa’ este año?”

L.V.: Ya no están preocupados por la música que puedan hacer sino por cuánto es el premio.

E.E.: Claro, y que qué hotel y que si ya cambiaron a hoteles de mejor categoría, que la comida es mala, bueno tanta vaina, pero esa es la influencia de la ciudad.

L.V.: Si claro, y así como el currulao viene del bambuco ¿el bunde también viene de ahí?

E.E.: No, el bunde es diferente, ¿cuál es la raíz del bunde? Ahí hay de las tres, en el bunde hay de las tres, si usted escucha alguna vez algún audio o alguna cosa indígena de las del Pacífico, se siente ese 2 por 2 ahí (sonido de voz haciendo ritmo) y hay algo también europeo y hay algo

también africano por eso te digo, nuestra cultura es nueva yo no puedo, no debemos; hablar en la cultura del Pacífico de una cultura solamente africana, eso es equivocado, no hay una manifestación total de la cultura, o sea, esto se hace en África o se hacía y se trajo acá y se quedó acá, diferente a San Basilio de Palenque, en el Pacífico no, de las cosas que identifican una cultura, son el lenguaje y la religión, aparte de comportamientos sociales y todas esas cosas, en el lenguaje del Pacífico son pocas las palabras de origen africano y casi que ninguna construcción, o sea expresión construida en un lenguaje africano y hasta el día de hoy, no sé si mañana, yo no he encontrado ni en los cuentos, ni en los rezos, ni en las mitologías, ni nada, alguna mención, en el Pacífico, insisto, en el Pacífico, alguna mención a algún Orisha africano

L.V.: Como si pasa por ejemplo en Brasil...

E.E.: Brasil, Cuba, Haití sí, pero acá en el Pacífico no, acá no hay un Yemayá, acá no hay un Changó, nada, entonces no me hablen de sincretismo en ese sentido que es que se apropiaron de las vírgenes y de los santos, del santoral católico para reemplazarlos, no, allá si acá no, no hay porque es que hubiera alguna mención, alguna historia, algún cuento...

L.V.: Aquí fue como borrón y cuenta nueva

E.E.: El fijo reflejo del atropello de esta gente, pero eso se dio acá, no hay, en la música... ¿qué es lo que más predomina de África en el Pacífico?, el color de la piel es lo que más predomina allá; le voy a decir mi última frase, esto nos da más claridad todavía; no todos y esto no lo digo en forma despectiva, por favor que se me entienda, sino para puntualizar, no todos los negros no son del Pacífico colombiano, y no todos los del Pacífico son negros; entonces no nos identifiquemos por raza, por etnia, por procedencia o por color de piel, nosotros acá debemos identificarnos culturalmente, y ahí cabemos todos, la cultura del Pacífico es amplia y ahí cabemos absolutamente todos los del Pacífico, entonces no nos discriminemos, ni generalicemos en

el sentido dizque “Africano” no, no fue todo África, África es un continente, vinieron de algunas regiones de África sobre todo de la parte centro occidental de África

L.V.: Nigeria, Angola...

E.E.: Sierra leona, Congo, de mucha parte, pero, ¿y esto? (señaló en un mapa mundi el resto del continente africano) todo esto es África y la gente que llegó secuestrada fue de este pedacito, entonces hablar de África así

L.V.: Es un término demasiado grande

E.E.: Demasiado general, entonces fíjese cómo entender y en decir de qué región concretamente y qué etnias, eso acá ya se perdió

L.V.: Si claro, porque a todos los revolvieron para que no se pudieran comunicar y organizar

E.E.: Por eso no permanecen manifestaciones netamente africanas, entonces reconozcamos más que el látigo, más que las cadenas y más que el color de la piel, reconozcamos esa inteligencia y esa capacidad que tuvieron esos primeros, porque fueron los primeros, digamos lo que vinieron en los primeros 50 años para adaptarse, para recrearse y para mezclarse con las otras dos culturas y crear una nueva cultura, eso es valioso, eso es lo que yo resalto, pero que porque somos negros, que porque fuimos esclavizados, no para que eso ya, ese discurso lastimero no sirve antes los frena, los atrasa, inteligente un hombre, una mujer que lo traen tres meses navegando en la bodega de un verraco barco, sin comida, sin ropa y traerlas acá, tirarlas a un territorio totalmente diferente y encima de eso sometidos, obligados a aprender una religión, obligados a aprender una nueva lengua, obligados a cambiar su régimen alimenticio, sus costumbres sociales y crear una nueva, eso es lo verdaderamente valioso, pero aquí se quedaron en ese discurso

L.V.: Sino que a veces hay cuestiones políticas de las que quieren sacar provecho entonces se quedan ahí...

E.E.: Si, pero son pendejos los que se meten ahí, y se olvidan, o sea son las cortinas de humo, es que es muy verraco, vivir en el Pacífico no es fácil, haberse adaptado a eso, aprender, si tenemos una fauna totalmente diferente y flora totalmente diferente, cuando se escaparon libertaron “¿qué es que voy a comer? ¿qué es que voy a hacer?” entonces tuvieron que aprender, ensayo-error “como esta hierba, uy está muy amarga, esta es veneno, esta no es veneno, pero ya había un conocimiento previo que era el de los indígenas, entonces tuvieron que aprender de eso, y lo otro fue empíricamente, eso es capacidad, eso inteligencia, eso sobrevivir, pero la resistencia ellos no la hicieron como nos la dan a entender, disque extrañando, ellos sabían que pa’ allá nunca más iban a volver, la resistencia es “bueno, voy a resistir, tengo que vivir, no me voy a dejar morir, yo tengo mujer, tengo hijos, ¿qué es lo que tengo que hacer?”, aprender del que ya sabe, de lo que me enseñó, sin herramientas, sin nada, ahí viene la creatividad, todo eso, pero eso ya se dio fue acá, entonces yo hablo de los negros criollos, los que ya empezaron a nacer acá, nosotros venimos es de esos, de ellos, negros criollos descendientes de los de allá pero ya adaptados con una cultura nueva, ese es nuestro verdadero valor, que sí que los humillaron, que los vendieron, que el berbejamen fue grandísimo, que les borraron absolutamente todo de la mente, pero con todo eso, supervivieron y crearon o sea, aportaron a la creación de una cultura nueva, y eso es lo nuestro, eso es lo propio, lo de allá no, y yo respeto mucho, lo de allá lo respeto, pero yo valoro más esto, lo que tuvieron que hacer acá.

L.V.: ¿Para usted qué es el bunde?

E.E.: Igual que lo otro, es un ritmo musical y también es una danza, o sea es un ritmo que se danza, muy diferente a los que tienen raíces bambuco, pero igualmente muy utilizado, pero si es un canto y es una danza y es un ritmo musical.

L.V.: ¿El bunde se puede hacer sin instrumentos?

E.E.: Si claro, igual, hace parte de los cantos, es que como te digo la voz lo es todo; la interpretación musical en las músicas del Pacífico instrumental no es lo cotidiano, en este momento de desarrollo de las músicas ya hay trabajos instrumentales, los conocemos, pero no es lo tradicional, eso no es tradicional

L.V.: Pues es que la música está ligada a un evento social, tiene otras funciones

E.E.: Siempre acompañan los rituales, los cantos siempre están en los rituales, por eso te digo, canto, música y danza, canto desde que nacemos hasta que morimos.

L.V.: Pero si por ejemplo yo quiero tocar, no solo cantar sino tocar un bunde ¿es con la misma instrumentación del currulao?

E.E.: Si, eso es más que la instrumentación del currulao lo que nosotros llamamos es el formato de marimba, formato instrumental pues como para hablar un poquito más occidentalmente, formato instrumental de marimba y ese es inclusive reducido, tomemos Bahía trio, un bombo, dos cununos, pero interpretado por un solo cununero y la marimba, el cununero está dándole tanto al cununo macho como al cununo hembra, cuando lo tradicional y lo folclórico es que cada uno toque su instrumento, su cununo, hay un cununero pal cununo macho y un cununero para el cununo hembra, acá uno solo.

L.V.: O sea, se puede tocar con el formato de marimba y se puede reducir más como ya se ha visto. Como yo le contaba el trabajo está enfocado a realizar unas digamos adaptaciones y transcripciones de música folclórica, y son como para niños después de los 8 años, en adelante, entonces esto es como para familiarizarlos un poco con la música porque eso no se ve en todas partes; yo lo tomé así porque cuando yo me fui a vivir a Bogotá tenía como 13 años, me fui y conocí otro mundo, otra cosa, cuando regresé un compañero me dijo “vamos a Petronio”

E.E.: ¿Cuántos años tenías?

L.V.: ¿Cuándo regresé?

E.E.: Cuando fuiste por primera vez a Petronio

L.V.: Hace tres años...

E.E.: ¿Tres años apenas?

L.V.: Si

E.E.: Cómo así, entonces ¿vos cuanto hace que entraste a estudiar música a la Valle?

L.V.: Tres años y medio

E.E.: Cuando vos llegaste aquí, estabas casi que recién llegada aquí a Cali

L.V.: Cuando yo llegué aquí (a Bahía) a trabajar con el maestro Hugo el primer Petronio al que yo fui...

E.E.: ¿Fue el de homenajeado él?

L.V.: No, ese fue el anterior, yo fui cuando ya trabajaba con él, yo no conocía nada de esto; mi amigo me dijo “vamos al Petronio” y yo no alcancé a ir, entonces me llevó algo de lo que grabó, eso fue en agosto, y en noviembre conocí a la profesora María Ximena, no era mi profesora pero como yo estaba en el taller de percusión en la universidad del que tiene el profesor Alejandro Martínez ahí hay una marimba y unos cununos y mi amigo también me dijo “hey, entrá que esto es muy chévere y se hace algo de música del Pacífico para que uno conozca y sepa”; mi profesor de saxofón me preguntó que cómo estaba la universidad y le conté que estaba muy entusiasmada con ese grupo, que me gustaba mucho la marimba, que estaba emocionadísima, y cuando se dio cuenta que iban a hacer el congreso me llamó y me dijo “hable con tal profesora que ella se va a llevar un grupo de estudiantes para el congreso”, ahí fue cuando conocí a la profesora Maria Ximena, en noviembre, para febrero que entramos a semestre ella me contactó para

trabajar con el maestro Hugo, no tenía ni idea quién era el maestro Hugo, qué era el Petronio Álvarez, no tenía ni idea de nada

E.E.: Tenías idea del trabajo que hacías.

L.V.: Exactamente, del trabajo que iba a hacer; después de que empecé a escuchar la música del maestro, me acordé que cuando yo era niña en el colegio alguna vez había bailado algo de eso; ahí empecé a echar para atrás y empecé a escuchar la música de Peregoyo y todo esto y (pensé) “¡pero con esto he rumbeado toda mi vida!” y no tenía ni idea de que era música del Pacífico

E.E.: Música popular del Pacífico

L.V.: Entonces ahí nació la idea de “bueno lo que yo vaya a hacer mi trabajo quiero que sea algo así” con los niños precisamente entonces por eso escogí este trabajo y población.

La música tradicional del Pacífico siempre está integrada la comunidad en general ¿cierto?

E.E.: Siempre hay un ritual, siempre, así sea popular o familiar, pero siempre hay un ritual, siempre.

L.V.: ¿Cómo se involucran los niños?

E.E.: Los niños inicialmente son agentes pasivos, los niños están escuchando y viendo, siempre, ¿por qué? porque hay un respeto a una autoridad que son los mayores, los mayores son: los hermanos mayores, papá, mamá, los tíos, los abuelos, los padrinos, toda esa es gente mayor siempre, y entonces el niño siempre es una escucha y un observador, cuando un adulto empieza a darse cuenta de que un niño o unos niños empiezan a mostrar interés o lo escuchan cantando a solas por allá a la niña, a los niños, entonces dicen “uy, a este le gusta, a esta le gusta, esta puede, esta va a ser mi reemplazo, este va a ser mi reemplazo” y empiezan a decirle “venga, vea, toque, así no, por acá”

L.V.: Y todo de manera oral

E.E.: Tradición oral, eso es.

L.V.: Cuando acabe este trabajo y me gradúe quiero seguir estudiando y quiero hacer algo con...

E.E.: Ya vimos que la música es un componente de la identidad cultural, pero la identidad cultural no es solamente música, nosotros tenemos muchas otras cosas, ahí está, el agua y la tradición oral.

Anexo F. Formato de entrevista y transcripción de entrevista a Hugo Candelario González S

ENTREVISTA

Nombre: Hugo Candelario González Sevillano

Dirección: Carrera 49b 11ª-32

Ciudad: Cali

Teléfono: 315 4940484

E-mail: hugocandelario@gmail.com

Edad aproximada: 50

Lugar de nacimiento: Guapi, Cauca.

Profesión u Ocupación: Músico

A las fiestas/reuniones que se arman en el pueblo se les llaman curruleadas, pero también el currulao es una danza y un género musical que tiene unas características propias; entonces

¿Para usted qué es el currulao y de dónde recibe su nombre?

¿Qué instrumentos utiliza el conjunto que lo interpreta tradicionalmente?

¿Para usted qué es el bunde?

¿El conjunto de instrumentos que lo interpreta es el mismo que el del currulao?

Este trabajo está enfocado a realizar unas transcripciones de algunos temas de currulao y bunde para trabajar con niño entre los 8 y 12 años de edad para que se familiaricen con las músicas del Pacífico:

¿Estas músicas integran a la comunidad en general? ¿de qué manera participan los niños?

¿Cuál es el método para transmitir el conocimiento de la música?

¿Cree usted que es posible adaptar las músicas tradicionales a nuevos formatos, es decir otros instrumentos que se parezcan al conjunto de marimba para facilitar la interacción con los niños?

Colector: Lina María Vélez Espitia

Lugar y fecha: Casa del entrevistado, Cali, marzo 22 de 2017

Lina Vélez: Había hablado con su hermano, le había preguntado sobre el término “Curruleadas” y él me dice que eso es algo que lo pusieron aquí, que alguien se lo inventó aquí porque ustedes en el pacífico no utilizan ese término... si no los arrullos ¿ya si lo utilizan?

Hugo Candelario: Pues se utiliza aquí, no es una palabra tradicional, popular, pero alguien de aquí ya va para allá y la puede utilizar allá, o sea eso como no es estático, es que el imaginario de uno, uno se imagina la tradición como allá y como en el pasado pero no eso no, ya alguien que está acá que escucha la palabra ya puede ir a Guapi y decir “vamos pa’ la curruleada” y ya; si se utiliza.

L.V.: ¿Para usted que es el currulao, y de dónde recibe ese nombre? O ¿qué sabe usted de dónde viene el nombre?

H.C.: El currulao es una palabra que algunos investigadores le atribuyen a diferentes orígenes, por ejemplo, a cununao de cununo, currulao de acorralar, del corral, pues eso lo he leído por ahí; en la costa atlántica hay un tambor que se llama currulao también, el alegre en el conjunto de

tambora, al tambor alegre le dicen currulao, pues dicen los investigadores que es un término relativamente joven, nuevo, que el término anterior era el bambuco, o sea el término general inicial es el bambuco y de esa palabra se han derivado como los ritmos, distintos ritmos, entre ellos el currulao, el patacoré, el berejú que todos ellos son como o primos o hijos o sobrinos del bambuco, y currulao se generalizó como decir la palabra “salsa”, las personas a todo le dicen salsa viendo que en la salsa está la guaracha, el bolero, la plena, la bomba, el guaguancó, son montuno, el son, así mismo pasa a una escala un poco más pequeña, más regional obviamente, se ha generalizado un poco esa palabra currulao aunque no tiene ese concepto comercial como si en un momento dado lo adoptaron los newyorkinos digamos los empresarios de la salsa para utilizarlo con la intención comercial, acá todavía no, eso se ha ido popularizando la palabra pero no, tanto así como lo que tú dices la curruleada, ya se le dice curruleada al encuentro “vamos a currulear” como si todo fuera currulao

L.V.: Yo lo he escuchado, yo llevo poco tiempo acá en Cali, y de las primeras cosas que conocí fue el Petronio de ahí ya ir conociendo músicos, en la universidad la gente también habla cosas, entonces en alguna de esas, varias ocasiones que le llaman currulao entonces a mí me quedó esa inquietud... ¿qué es el currulao? ¿cómo puedo definirlo?

H.C.: Acá en la ciudad se le está dando la connotación de lo que te dijo mi hermano, del arrullo, acá no se dice “vamos al arrullo”, como decir “vamos a la batucada” “vamos al bembé” en Cuba, la batucada en Brasil, pero también he escuchado decir a mi maestro Gualajo decir que hay currulao caramba, currulao corona, y Gualajo ya es mayor, pero esas terminologías son relativamente nuevas en comparación con lo que es el bambuco, pero si hay clasificaciones rítmicas también allí con esa palabra currulao

L.V.: O sea que yo ¿puedo diferenciar musicalmente un currulao de un bunde, de un patacoré, de un berejú?

H.C.: Si exactamente, musicalmente, creo que el que está más cerca del bambuco, lo que es más cercano al bambuco, bambuco viejo es el currulao, es el mismo por decir algo y musicalmente hablando, un poco más rápido, más acelerado, el bambuco es más cadencioso y es por obvias razones mientras más antiguo más cadencioso, más lento, así mismo un son cubano mientras más antiguo, más cadencioso, más lento, el mismo son tocado hoy en día, es tocado más rápido pierde un poco de candencia

L.V.: Escuchando músicas por ejemplo la cubana la que usted dice que entre más antiguo digamos más cadencioso, eso ha pasado con muchas músicas tradicionales ¿cierto? Que se ha presentado gente más virtuosa entonces empiezan a acelerar, a tocar más cosas

H.C.: Si, ese es un proceso netamente natural, de las nuevas generaciones...van poniendo sus nuevas velocidades, sus nuevas armonías, la influencia de la globalización, de las otras culturas, todo eso va pasando inevitablemente, naturalmente también

L.V.: Si yo voy a definir el currulao, puedo decir que es un género, ritmo, danza ¿cómo definiría qué es el currulao?

H.C.: Buena pregunta, porque generalmente es todo, hoy en día es todo, es el encuentro, es la danza, es la música, hoy en día es todo que tradicionalmente vuelvo y repito como te dijo mi hermano, tradicionalmente en el Pacífico, o bueno en Guapi es el arrullo, “vamos al arrullo” y el arrullo también es todo, arrullo también significa varias cosas, arrullo de encuentro, arrullo de bombo arrullador hay uno de los bombos que es el que arrulla, el arrullo que es para tocar canciones jugas de arrullo, canciones de juga para arrullar al niño, para arrullar al santo, jugas de arrullo, también es la mano de juga cuando se arrulla o sea cuando viene en una secuencia al

principio y cuando ya se vuelve estribillo inmediato pregón coro pregón coro está arrullando la juga, arrullando la mano, el guasá arrullador, se utiliza mucho esa palabra, allá en la tradición y ahora popularmente el currulao significa también todo eso, la danza, el ritmo, la música y el encuentro, hoy en día.

L.V.: ¿qué instrumentos se utilizan para tocar un currulao?

H.C.: Se ha estandarizado un poco por el Petronio la cantidad, dos bombos, dos cununos, una marimba, varios guasás, varias voces esa en su forma más tradicional, pero en la práctica real por ejemplo hacia el sur de Colombia y hacia el Ecuador se utiliza un solo bombo, aunque se pueden utilizar los dos, y en la práctica real puede haber un cununero por decir algo o pueden haber tres tradicionalmente en el pasado existieron tres cununos, el macho, el hembra y un coquiador o cuño, que está muy cerca de la trilogía de los tambores africanos que generalmente son tres, en el sistema de la rumba, en el sistema de la bomba, en el sistema de la plena, son tres tambores, o sea los membranófonos de un parche que se tocan con la mano, es muy tradicional en el sistema africano ese número

L.V.: ¿Y tradicionalmente en el Pacífico con qué instrumentos se ha hecho? O sea, los bombos, cununos, marimba, pero esos números...

H.C.: Tradicionalmente, en el sur hacía acá en el arriba en Cauca-Valle son los dos bombos, el bombo arrullador y el bombo golpeador, arrullador es el hembra, el más pequeño y el golpeador es el macho, el más grande y eso tiene una razón, hacía acá hay menos mestizaje o sea, es más afro, es más negro el ritmo, hay menos mestizaje que hacia el sur, entonces que pasa cuando entra más el elemento indígena o más mestizaje, gana velocidad, los ritmos cogen velocidad, pierden cadencia y ganan velocidad entonces desde ese punto de vista el bombo arrullador pierde su razón de ser, él tiene una base (sonido de palmas contra la mesa) entonces el bombo tiende a

desaparecer el bombo arrullador hacia el sur, se toca con un solo bombo y ese bombo es más repicador, repica mucho más que el bombo golpeador de acá del Cauca o del Valle, tiene su razón de ser lógica musical entonces esos los instrumentos típicos con los que se interpreta además del currulao, la juga y todos sus derivados

L.V.: ¿el bunde también entra ahí?

H.C.: El bunde también entra ahí y entran todos los ritmos típicos del Pacífico sur del conjunto de marimba entran con ese formato, el currulao tiene una característica lo que es currulao, patacoré, pango, berejú obligatoriamente tienen que ir con marimba, esos bailes obligatoriamente se interpretan con marimba el currulao obligatoriamente lleva marimba a diferencia de la juga o del bunde que no es indispensable la marimba más si las voces y las percusiones

L.V.: Currulao, pango patacoré, berejú...

H.C.: Currulao, pango patacoré, berejú, torbellino, caramba es que habría que empezar a clasificar ahí, por decir los más conocidos, el andarele

L.V.: ¿El bunde también obligatorio con marimba?

H.C.: No, bunde y jugas no, la juga grande si, la juga grande o la agualarga si, si obligatoriamente llevan marimba, pero las jugas de arrullo, las jugas de adoración, los bundes no es indispensable que esté la marimba, en el sistema del currulao sí, yo le digo sistema de currulao a currulao, pango patacoré, berejú, ese es el sistema de currulao, sistema bambuco viejo

L.V.: Este trabajo que pretendo hacer está enfocado a hacer unas transcripciones de algunos temas, currulaos y bundes y hacer una adaptación a instrumentos que utilizan en la metodología Orff, es para que se trabaje con niños entre los 8 y 12 años aproximadamente pues mucha gente

en la ciudad no conoce la música del Pacífico y chévere llevarles eso a ellos, o sea, ese es el propósito pedagógico que lleva mi trabajo entonces, la música integra la comunidad en general, cierto ¿de qué manera participan los niños?

H.C.: En el sistema, tradicionalmente, en el sistema currulao, pango, en el sistema bambuco viejo ahí no, en los bailes, esos son bailes de adultos; los niños participan más en el sistema rondas, en el sistema chigualo que es canto fúnebre infantil y en el sistema juga también un poquito más, en el sistema de la juga ahí pueden participar un poquito más los niños porque son ya, la juga se toca en la iglesia, en las fiestas patronales, es más comunitario; el currulao es un sistema de baile, baile popular profano, no necesariamente lleva connotación religiosa

L.V.: O sea que los niños en ese momento están observando, mirando...

H.C.: Normalmente no están, pensándolo en el baile, es un baile de noche, obviamente si uno se ubica en el pasado pues son pueblos pequeños, si el baile es ahí al lado pues los niños acá lo van a escuchar, como si hay una fiesta hoy en día con equipo de sonido y suena toda la música y los niños que están al lado pues la escuchan sencillamente pero no son parte...

L.V.: No tienen un papel participativo...

H.C.: No, no tienen un papel participativo allí en esos bailes no, normalmente no

L.V.: ¿Cuál es la manera en que se transmite el conocimiento por ejemplo cómo se enseña a tocar marimba a otra persona todo ha sido de manera oral?

H.C.: Todo ha sido tradición oral hasta ahora, se está empezando a sistematizar, pero eso está muy crudo todavía; ya hay escuelas un poquito más por organizadas y ya está el espacio donde se reúnen a practicar, hay un tutor, un profesor o maestro que les enseña y ellos van aprendiendo, pero por tradición ha sido allí el niño la niña oyendo cantar...

L.V.: ¿Pero si se lo enseñan a los niños?

H.C.: Si no, tradicionalmente no ha sido una cosa de “ven te enseño” eso ha sido ahí transmitiéndose en el ejemplo: Venga Acompáñame al monte Acompáñame a cortar una palma, pero no de “ven Te voy a enseñar” no, acompañaame y ahí vas viendo...

L.V.: O sea que se aprende en el que hacer

H.C.: Se aprende en el que hacer; es más había una queja con respecto a los viejos, a los viejos no les gustaba que los muchachos le toquen su instrumento, eso también ha sido por tradición, no les gusta que los utilicen, inclusive si hacen así, si rayan con el taco la marimba dicen que se le sale el duende, también ahí sus cosas para educar al niño el niño malcriado que va a llegar a coger lo que no es suyo o a dañar las cosas; yo no tengo mucha experiencia de eso, por ejemplo lo más cercano que puedo decirte, digamos la familia de mi maestro Gualajo que sí fue una familia muy dedicada a eso precisamente de José Antonio Torres, constructor, lutier de todos esos instrumentos y sus hijos aprendieron el oficio de construir y el oficio de tocar o sea él les enseñó con la conciencia de transmitir el conocimiento, pero eso no es popular eso no es tradicional la gran mayoría es tradición oral la gran mayoría, allí en el ejemplo, viendo, así ha sido

L.V.: ¿Cree usted que es posible adaptar las músicas a nuevos formatos? es decir a los instrumentos en este caso los que se utilizan en la metodología Orff que se asemejen por ejemplo al conjunto de marimba por ejemplo unos tambores unos xilófonos

H.C.: Si se puede lo que hay que definir bien es que se quiere

L.V.: ¿En qué sentido?

H.C.: Si se quiere transmitir tradición es muy difícil, si se quiere transmitir acondicionamiento auditivo, rítmico sí, porque las bases que se hagan en un formato pueden hacerse en otro y transmitir independencia comunión, o sea esa independencia, las músicas del Pacífico los ritmos son sencillos pero son complejos en su destiempo entonces muchas veces la persona que no es del

sistema le cuesta trabajo entrar, salir, entender, ahí hay un ejercicio que se puede aplicar desde ese punto de vista sí y desde el punto de vista percutivo del análisis melódico sí pero no se va a transmitir ni el sonido en mi la tradición no se va a transmitir.

L.V.: No con la sonoridad no porque de entrada se está cambiando la instrumentación, un xilófono nunca me va a dar el sonido de una marimba de chonta

H.C.: Exacto eso hay que tenerlo muy claro, desde ese punto de vista sí, considero que se puede avanzar, es como cuando en el Chocó por ejemplo no a los recursos les enseñan a los niños a tocar flauta dulce en una chirimía no se toca flauta dulce, se toca el clarinete, pero van comenzando con la flauta dulce

L.V.: Para que tenga un acercamiento a algún instrumento a la música al repertorio...

H.C.: Exactamente desde ahí me parece muy pedagógico e inclusive muy necesario, muy acorde, pues sí, no es muy fácil tener marimbas de chonta

L.V.: En todos los colegios en las academias o donde uno quiera armar algún grupo de estudio y pues conseguirse la marimba de chonta para aprender...

H.C.: Pues sería lo Ideal inclusive para estimular la sonoridad

L.V.: Claro sería espectacular

H.C.: Si hasta el momento es más fácil

L.V.: Pero es una realidad diferente entonces uno piensa que es lo que tengo más a mano

H.C.: Si no se puede resolver esa organología se hace con la otra, por ejemplo el proyecto de Freddy Colorado Residuo Sólido, hacen tambores con tubos de PVC y galones de agua y baldes, hasta cierto punto para conocer y discernir el ritmo sí pero fíjate que cuando ya llegan al concierto, a la tarima a presentarse a la gente del Pacífico no le transmite, no le llega ese sonido

L.V.: No, pero es que nunca un tarro de algo va a sonar como un bombo o como un cununo

H.C.: Claro, pero es ahí donde digo, depende de para qué, depende de que se quiera y como solución me parece buenísimo mientras hay la oportunidad de tener el conjunto, la organología pues se va avanzando; consideró que los pelaos, los niños deben tener esa información, que eso vaya acompañado de mucho taller de audición que sepan de dónde viene el sonido original

L.V.: La manera en que he venido planteando el trabajo ha sido esa maestro, lo que quiero hacer es una especie de acercamiento y que conozcan el ritmo, es un material dirigido para trabajar con niños de 8, 10 años en adelante pero es un material dirigido a los profesores, algo como “Profe hay algo que montar en el colegio y tenemos dos xilófonos y los tambores, mire, este material le puede servir” y ese material de ser posible que vaya acompañado con audios de conjuntos tradicional de marimba para que escuchen como suena la marimba y ya si uno tiene la posibilidad de ponerles una imagen, maravilloso poderle llevar una marimba en el caso en que uno lo piensa para los colegios y las academias ya uno tiene que hablar con las directivas y hacer todo ese trámite para uno poder hacer ese tipo de cosas pero, como es un material que va para el profesor que piense “yo puedo hacer con este material este montaje y puedo mostrarle a los niños que también hay este tipo de música” entonces que si vaya acompañado con material audiovisual preferiblemente

H.C.: buenísimo

L.V.: Yo he estado haciendo una búsqueda para hacer la selección de los temas para hacer el trabajo, hacer dos currulaos y dos bundes

H.C.: ¿hacer, recopilar?

L.V.: Al hacer me refiero a hacer la transcripción, escuchar el tema transcribirlo y adaptarlo para la instrumentación que necesito, no voy a componer un currulao ni un bunde

H.C.: Un bunde es más fácil para los niños, ¿y por qué te fuiste por el currulao? hubiera sido más fácil por la fuga

L.V.: Pues mire maestro de yo estuve preguntándole algunos profesores y me dijeron algo como que era más llamativo o típico... entonces pensé hacerlo por currulao

H.C.: Pero es más complejo ¿te acordás de ese dosillo? eso transmitirlo... es más fácil entrar con la juga que es más derecha

L.V.: ¿Cuál es la estructura de la juga?

H.C.: La juga va derecha desde que arranca hasta el final pero hay un pedacito que se arrulla (Comienza a cantar a Tumaco lo quemaron tocando la percusión sobre la mesa) *A Tumaco lo quemaron a la una y a las dos*, ahí se arrulló la mano, las jugas van de cuatro compases por función, a veces de a dos y después de a uno, esa es la estructura de la juga desde que arranca hasta que termina, mientras que el currulao si tiene una estructura, arranca el bordón o la requinta, luego la percusión, las tres churiadas (comienza a cantar) una revueltica de marimba que es una pequeña improvisación, eo se hace tres veces y después viene el coro-pregón ahí sí ya va derecho hasta el final

L.V.: ¿La juga también tiene un patrón, como un bordón?

H.C.: Se le puede hacer si, se les puede meter bordones a las jugas de arrullo, sí pero no son tradicionales los bordones de la juga, eso es más a gusto del marimbero

L.V.: Porque a la hora de mirar la metodología Orff una de las cosas que él utilizó fueron los ostinatos, entonces a la hora que uno escucha un currulao, voy a decirlo “más sencillo”

H.C.: Hummmm ahí está el bordón

L.V.: Más sencillo (canta un ritmo de bordón de currulao) Y se queda ahí, lo puede hacer un niño lo dejamos ahí en un xilófono bajo y en otro xilófono puede...

H.C.: Desde ese punto de vista si, la dificultad es el paso a la requinta, es que la requinta si es compleja, pero en la juga la requinta si va es como cantando (comienza a cantar y a tocar en la mesa simulando la marimba), en ese sentido la requinta es más sencilla que la requinta del currulao, porque la requinta del currulao sí va haciendo cosas diferentes, eso es muy complejo para los niños, o de pronto no quién sabe porque los niños no tienen tanta vaina en la cabeza, están limpios, están libres

L.V.: El pensado fue en un principio currulao cuando empecé a leer y a buscar cómo hacer las adaptaciones encontré Orff que trabaja patrones, canon, ostinato y él trabaja la voz, el movimiento, entonces si no tengo instrumentos que yo pueda hacer los patrones rítmicos con las piernas y la voz, por ejemplo

H.C.: Interesante en ese sentido el bordón de la juga es mucho menos pedagógico, el bordón del currulao es mucho más pedagógico para esa metodología, pero la requinta es muy compleja para los niños en cambio la requinta de la juga va cantando, la misma melodía la pueden ir tocando cantándola

L.V.: ¿Habría forma de atreverse a que la requinta en el caso de las adaptaciones pudiera hacer lo mismo que está haciendo la voz?

H.C.: No porque igual a vos también va muy compleja (canta currulao) eso es complejo rítmicamente

L.V.: En la experiencia que he tenido enseñando a niños como uno se los enseñe se lo aprenden, si yo les digo “vamos a cantar esta canción y vamos aplaudiendo” ellos lo hacen, y cambiarlo es lo difícil, si yo se los voy a cambiar a ellos ya eso les quedó ahí, ya es complicado quitárselos de la cabeza

H.C.: Pero fíjate que si vas a trabajar con el bunde está mucho más cerca el bunde de la juga o sea, hay más complemento musical entre juga y bunde, está mucho más cerca porque el uno es binario y el otro ternario pero son el mismo sentido las melodías son muy parecidas

L.V.: El bunde es binario ¿la juga es?

H.C.: Ternaria

L.V.: Porque cuando yo propuse el trabajo lo hice solamente con bunde pensando que era de pronto un poco más fácil para los niños, pero me dijeron no, tiene que ser algo contrastante entonces que tome el currulao

H.C.: ¿Ya es muy tarde para regresarte y tomar juga?

L.V.: No creo que sea tan tarde, tengo que hablarlo con mi director

H.C.: Pedagógicamente, van mucho más cercanos y son mucho más didácticos para una pedagogía infantil la juga y el bunde, porque lo otro es el sistema el currulao, el bambuco que va en el sistema del patacoré, del pango es más adulto, es para bailes de adultos, por ejemplo es como poner a un niño a tumbar y hacer cosas de una orquesta de salsa porque así es el sistema del currulao ya es para bailar, ya es una cosa adulta en cambio una juguita tiene más textos religiosos es por decir algo no estoy diciendo que se vuelvan católicos...

L.V.: Pero de pronto hay menos cosas de doble sentido como las puede llegar a haber en un currulao

H.C.: Si es el currulao es muy complejo, ya entendiendo lo que quieres hacer está directa la juga, más cerquita y hay una oportunidad que si se quieren volver pues a medida que va creciendo la juga grande que la juga grande también tiene otra personalidad independiente del currulao, tiene su propia personalidad la juga grande, tiene una personalidad infinita muy contundente, es más, puede ser rítmicamente más compleja que el currulao, muy poco conocida...

L.V.: ¿La juga grande de dónde es?

H.C.: No sé a Gualajo le pregunté dónde la había aprendido y me dijo que su abuelo la había aprendido en los encantos, en un encanto...

L.V.: ¿y qué es un encanto?

H.C.: Un encanto es por decir allá dónde están las sirenas, donde hay un tesoro, un río así una cosa mágica

L.V.: Ya... ¿cómo de dónde voy a sacar bibliografía? (risas)

H.C.: (Risas) No, no te metas con la juga grande todavía, pero si te puedes meter con la juga, juga de adoración, juga de laboreo, de arrullo, entonces le queda más fácil a un niño (comienza a cantar San José bendito, tocando el ritmo en la mesa) mira es que esto es muy sencillo y está en el sistema rítmico del cununo, mucho más sencillo y yo te puedo colaborar ahí, definir un bordón (improvisa un bordón y palmas en la mesa) se puede definir un bordón

L.V.: Entonces ¿es mejor llegar a definir un bordón a la juga, a que yo le ponga a un niño a aprender una revuelta?

H.C.: Claro diez mil veces, una revuelta es compleja, además tienes que manejarla muy bien tú la revuelta y cuando vas a manejar tu esa revuelta primeramente bien, te queda mucho más fácil un bordón de juga y una melodía con el sistema (toca y repite patrones rítmicos en la mesa) va en el ritmo, pero no está (canta currulao) no eso es...

L.V.: Bueno y lo último maestro ¿usted qué temas me recomienda? voy a dejar a un lado los currulaos y en la próxima asesoría que tengo el viernes voy a replantearle al profesor ese punto; ya teniendo una recomendación de un músico que conoce todo el asunto entonces replantearlo...

H.C.: Dile que en el Sistema del bunde la juga está mucho más cerca, pedagógicamente mucho más efectivo, se trabaja el binario en el bunde y el ternario en la juga y están cerquítica y sin

embargo los patrones rítmicos de la juga son los mismos patrones rítmicos del currulao, o sea la percusión, pero ya no te metes con esa complejidad de las requintas, de los tumbados, de los do-sillos y es que la otra es: Tumaco tiene su zumbido, Guapi tiene su zumbido, Timbiquí tiene entonces ¿cuál vas a enseñar? en cambio la juga toca la melodía (canta una juga y percute en la mesa) ese es el ostinato que les puedes enseñar, y este en el cununo (sigue tocando) y ahí mismo va saliendo las complejidades, ahí va fácil...

L.V.: Para subir el nivel de dificultad

H.C.: Exactamente

L.V.: Maestro entonces ¿usted que jugas me recomienda?

H.C.: Ahí ya te dije tres: La guayabita, Otagüa, San José bendito; y bundes pues San Antonio que no puede faltar

L.V.: No me dejaron hacer San Antonio...

H.C.: ¿Por qué?

L.V.: No, mi director dijo que no que porque ya era muy conocido y que había que hacer algo más; de hecho yo en algún momento pensé utilizar una de sus composiciones “Volando” porque ya había un análisis que había hecho la profesora María Ximena con las teorías que utilizó y estaba bien mostrado ahí cómo se hacía, las 12 corcheas y todo lo que hizo en su investigación, entonces pensé ese tema me gusta mucho para trabajarlo y (mi director) me dijo que no podía trabajar ese que porque ya estaba...

H.C.: No, pero es que el sentido de tu investigación y de tu propuesta es una cosa pedagógica enfocada hacia los niños, ahí no importa que San Antonio sea el más conocido del mundo, esa es la canción con la que se enseña (canta San Antonio percutiendo la mesa) pedagógicamente esa

es, es el bunde por excelencia del Pacífico, como así que porque es el más conocido, pues claro que es el más conocido, es el bunde por excelencia.

L.V.: ¿Qué otros bundes me puede recomendar maestro?

H.C.: Popularmente mira, el Kilele realmente es un bunde (toca y canta el Kilele) pero no sé, lo que pasa es que eso ya es un problema porque ya popularmente se conoce como son chocono o como bambazú, y eso te puede generar problemas mejor no nos metamos con el Kilele, San Antonio, al Alba (canta) *al alba al alba al alba, la marimba y el tambor, que bonito canta un hombre adorando al redentor* y los pones a dramatizar, *del cielo cayó una rosa, una niña la apañó* y les vas enseñando de una vez terminología del Pacífico, apañar es recoger una niña la apañó porque no rima recogió, habría que quitar “la” *se la puso en la corona en la cabeza que bonita le quedó* y ahí ya van entrando en la idiosincrasia del Pacífico pero si le dices (canta) ay oílo ay se fue oí adío yo ya me voy oe, eso es otra cosa eso es muy adulto

L.V.: Bueno maestro, regáleme otro bunde por favor...

H.C.: A B C CHÉ, con una M María con la J José

L.V.: ¿Cómo se llama?

H.C.: A B C CHÉ, ese está en el disco de Alé Kumá, A B C CHÉ, con una M María con la J José, al pasar el puente, con la J José...

L.V.: Bueno maestro...

H.C.: Ahí está Linita

L.V.: Me ha resuelto muchas cosas, muchísimas gracias

H.C.: Pues eso es falta de confianza...

L.V.: No maestro, he estado haciendo esto; estoy cerrando el segundo capítulo y para hacerlo debía dar una definición aproximada de qué es un currulao y qué es un bunde maestro, ya estando en esto ¿qué es la juga?

H.C.: La juga es una variante de los ritmos del Pacífico que está más enfocada, tiene una connotación de fiesta comunitaria y tiene connotación religiosa o también de laboreo, musicalmente tiene unas diferencias con el currulao, ella como arranca termina, arranca derecho, no tiene cortes y no tiene estrofas, por decir algo, ni revueltas, ni churiadas, ella va derecho, después en el camino se arrulla, arrullar es como lo que te expliqué ahora, si viene de cuatro compases por función, armónicamente son dos funciones: tónica-dominante, entonces si viene cuatro compases por función, por ejemplo: (canta y percute) , *dame dame que te voy a dar, una guayabita de tu guayabal, de tu guayabal, de tu guayabal*, ahí se arrulló, ahí se volvió uno a uno

L.V.: Cuando se pasa de tónica a dominante es cuando se está arrullando...

H.C.: Cuando pasa a un compás, si viene de cuatro a dos, no recuerdo ahorita a cuál pero a veces es a dos, si viene de a cuatro a dos, musicalmente esa es una característica de la juga, por lo general es interpretada por las mujeres, normalmente las jugas son más cantadas por las mujeres, no requieren de marimba, pueden ser a voces, con la percusión, la juga también a veces narra acontecimientos, no es mucho su función, tiene una connotación muy religiosa realmente, muy de adoración, a los santos, a la virgen, muy de eso tiene; es la misma base del currulao, es más rapidita, más repicadita también, estoy hablando en los cununos, y bueno en los bombos también; se baila en ronda, el currulao si se baila en pareja, bueno también se puede bailar en pareja, tradicionalmente se baila en ronda, si es más comunitaria tiene más esa connotación, es mucho más infantil, mucho más apropiada para tu proyecto pedagógico

L.V.: De acuerdo maestro, lo voy a tener como norte

H.C.: Como norte, vas a ver que te encajar como anillo al dedo ese nuevo direccionamiento

L.V.: Bueno maestro, muchísimas gracias.