

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16 PAGINA: 1 de 7

16

FECHA	miércoles, 29 de julio de 2020
--------------	--------------------------------

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquirá
------------------------	---------------------

TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
--------------------------	------------------

FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
-----------------	---

NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
---	----------

PROGRAMA ACADÉMICO	Música
---------------------------	---------------

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Gómez Real	Julián Yesid	1075670554

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Betancourt Escobar	José Orlando

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAar113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 2 de 7

TÍTULO DEL DOCUMENTO

Creación de dos obras para ensamble pequeño que fusionen los elementos del currulao y el jazz.

SUBTÍTULO

(Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía

Maestro en Música

AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO

01/06/2020

NÚMERO DE PÁGINAS

72

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)

ESPAÑOL	INGLÉS
1.Armonia Jazz	Jazz Harmony
2.Currulao	Currulao
3.Composiciones	Compositions

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 3 de 7

Este trabajo tiene como finalidad documentar la creación de dos composiciones que fusionan el currulao y el jazz. Para la elaboración de la composición se realizaron varias labores: primer paso una audición exhaustiva, recolección de datos sobre las características de los dos géneros, también se elaboraron análisis rítmicos, melódicos, armónicos e instrumentación de obras de los dos géneros mencionados. A partir de ahí se realizó una propuesta musical con intención creativa e innovadora que tuvo como objetivo integrar elementos característicos de cada uno y así colaborar -por medio de sonoridades modernas e inclusivas, al repertorio tradicional y popular de nuestras músicas. El resultado es presentado en partituras y audio.

This work is intended to document the creation of two compositions that combines *Currulao* and *Jazz*. For the elaboration of the composition various tasks were carried out: as a first step, it was done an extensive audition, collection of data about the characteristics of the two musical genres; furthermore, rhythmic, melodic and harmonic analysis were developed as well as the instrumentation of the musical pieces belonging the genres mentioned before. Thereafter, a musical proposal with creative and innovative intent was undertaken aiming the integration of characteristic features of these two genres to contribute -through inclusive and modern sonorities- to the traditional and popular repertoire of our music. The results are presented through sheet music and audio tracks.

AUTORIZACION DE PUBLICACIÓN

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son:

Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	x	
2. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet.	x	

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 4 de 7

3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	x	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	x	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 5 de 7

Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. **SI ___ NO _x_.**

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).
- b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.
- c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.
- d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros;

Carrera 7 No 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 6 de 7

respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el “Manual del Repositorio Institucional AAAM003”

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

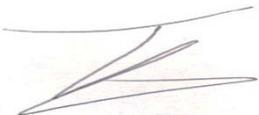
La obra que se integrará en el Repositorio Institucional, está en el(los) siguiente(s) archivo(s).



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 7 de 7

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. PerezJuan2017.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. Creación de dos obras para ensamble pequeño que fusionen los elementos del currulao y el jazz.	texto

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafo)
Gómez Real Julián Yesid	

12.1-51-20

**CREACION DE DOS OBRAS PARA ENSAMBLE PEQUEÑO QUE FUSIONEN LOS
ELEMENTOS DEL CURRULAO Y EL JAZZ**

JULIAN YESID GOMEZ REAL

TRABAJO DE GRADO

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA EXTENSIÓN ZIPAQUIRÁ

FACULTAD DE MÚSICA

ZIPAQUIRÁ 22 DE OCTUBRE 2019

Resumen

Este trabajo tiene como finalidad documentar la creación de dos composiciones que fusionan el currulao y el jazz. Para la elaboración de la composición se realizaron varias labores: primer paso una audición exhaustiva, recolección de datos sobre las características de los dos géneros, también se elaboraron análisis rítmicos, melódicos, armónicos e instrumentación de obras de los dos géneros mencionados. A partir de ahí se realizó una propuesta musical con intención creativa e innovadora que tuvo como objetivo integrar elementos característicos de cada uno y así colaborar -por medio de sonoridades modernas e inclusivas, al repertorio tradicional y popular de nuestras músicas. El resultado es presentado en partituras y audio.

Palabras clave

Armonía jazz, Composición, Currulao

Abstract

This work is intended to document the creation of two compositions that combines *currulao* and *Jazz*. For the elaboration of the composition various tasks were carried out: as a first step, it was done an extensive audition, collection of data about the characteristics of the two musical genres; furthermore, rhythmic, melodic and harmonic analysis were developed as well as the instrumentation of the musical pieces belonging the genres mentioned before. Thereafter, a musical proposal with creative and innovative intent was undertaken aiming the integration of characteristic features of these two genres to contribute -through inclusive and modern sonorities- to the traditional and popular repertoire of our music. The results are presented through sheet music and audio tracks.

Keywords

Jazz harmony, compositions, Currulao

Agradezco principalmente a Dios por permitirme llegar a este punto y darme la oportunidad de conocer un pedacito del extenso y maravilloso mundo de la música, además brindarme experiencias bonitas en todo este recorrido. A mi familia por ser un apoyo incondicional en los altibajos que tiene la vida, a mi madre bella que me acompañó en todo este proceso con su infinito amor, su lucha por salir adelante y sus sabios consejos que sin ella otra era la historia.

A mis amigos y compañeros que de una u otra forma me colaboraron y me brindaron su amistad y apoyo en el proceso durante estos años de carrera lo cual fue importante para este desarrollo profesional y personal.

A los maestros Cesar Medina y Fabián Flores por ser unos guías y amigos en todo este proceso, compartieron todos sus conocimientos profesionales, además momentos de la vida que me dieron a conocer las excelentes personas que son, los admiro y son un gran ejemplo para mí.

Índice General

1.	Introducción	1
2.	Justificación.....	2
3.	Objetivos	3
3.1.	Objetivo General:.....	3
3.2.	Objetivos Específicos:	3
4.	Planteamiento del Problema.....	4
5.	Marco Referencial	5
5.1.	Antecedentes	5
5.1.1.	Grupos Musicales.....	5
5.1.2.	Trabajos Académicos	6
5.2.	Currulao	7
5.2.1.	Formato Instrumental	8
5.2.2.	Forma del currulao	12
5.2.3.	Afinación.....	14
5.2.4.	Melodía - Armonía.....	15
5.2.5.	Métrica	15
5.2.6.	Patrones Rítmicos.....	16
5.3.	Jazz.....	17

5.3.1. Características generales del jazz.....	18
5.3.2. Métrica-Acentuación.....	22
5.3.3. Aspectos Melódicos.....	23
5.3.4. Aspectos Armónicos.....	26
6. Marco Metodológico.....	30
6.1. Primera Fase: Escucha.....	30
6.2. Segunda Fase: Proceso de Transcripción y/o Análisis.....	31
6.2.1. Quítate de mí Escalera.....	32
6.2.2. Autum Leaves.....	35
6.3. Tercera Fase: Proceso de Composición.....	39
7. Resultados.....	39
7.1. Armonizando.....	40
7.1.1. Características Generales.....	42
7.2. Mieli.....	50
7.2.1. Características Generales.....	51
8. Conclusiones.....	60
9. Referencia Bibliográfica.....	61
10. Anexos.....	63

1. Introducción

La fusión pretende mezclar elementos de diferentes estilos y ritmos musicales.

En Colombia en los últimos años la tradición se ha fusionado con diferentes corrientes musicales, la música del pacífico no es ajena a esta dinámica, los músicos de esta región han migrado fuera de su entorno y llegado a las grandes ciudades permitiendo el intercambio cultural y el surgimiento de nuevas propuestas musicales. (Cumbe Guerra & Guerrero Romero, 2017)

De otro lado las universidades del país, incluida la Universidad de Cundinamarca en su programa de música brindan nuevos espacios a las músicas tradicionales y contemporáneas como el jazz. Este panorama da la semilla para proponer la creación de obras de fusión. En el caso que nos ocupa, se realiza una propuesta creativa de dos obras para pequeño ensamble las cuales fusionan diferentes elementos de los géneros currulao y jazz.

Como método de adquisición y de conocimiento sobre los dos estilos a fusionar se plantea a partir de la escucha exhaustiva de música del pacífico -el currulao en especial, y de jazz, la transcripción y análisis de obras de estos estilos complementan la recolección de información relevante.

El proceso creativo y compositivo además de ser muy personal se enfoca en determinar qué elementos de cada estilo se fusionarán en dos composiciones, el resultado de esta experimentación se presentará en partitura editada en software musical y un audio en formato wav.

2. Justificación

Los acercamientos al currulao y al jazz vienen directamente de mi participación como estudiante en la universidad de Cundinamarca.

El primer contacto con la música del pacífico se dio con la tutoría del Maestro César Medina (Saxofonista), quien es conocedor experimentado del porro chocoano y de la cultura musical de la región del pacífico.

Posteriormente se adquirió conocimiento sobre la música colombiana en las clases impartidas por el maestro Manuel Hernández generando una inquietud por profundizar en el conocimiento del ritmo currulao.

Mi formación en el saxofón y en el jazz inicia en el 2012 y ha continuado a través del pregrado hasta la actualidad.

Las creaciones pretenden fusionar el currulao y el jazz en una propuesta musical contemporánea que atraiga el interés de los estudiantes del programa de música y músicos de la región, y directamente influenciar a que se continúe con propuestas que mezclen nuestra tradición y lo lleven a nuevos oyentes.

Este trabajo pretende ser el inicio de un proceso decidido de continuar componiendo y creando más música sobre los dos estilos mencionados, hasta lograr un disco completo de música fusión con miras a difundirla en el centro del país.

3. Objetivos

3.1. Objetivo General:

- Crear dos obras para pequeños ensambles que fusionen el currulao y jazz

3.2. Objetivos Específicos:

- Identificar elementos estilísticos de los dos géneros a través de la audición, transcripción y análisis.
- Seleccionar cada uno de los elementos musicales de los dos estilos para uso creativo
- Escribir en partitura las obras creadas
- Grabación de audio en formato wav a través de un editor de partituras como resultado de la composición.

4. Planteamiento del Problema

El trabajo se basa en una necesidad individual de creación, y el interés por conocer a fondo estilos musicales diferentes

Hace alrededor de 3 años surgió la necesidad de explorar a fondo un ritmo colombiano ya que hasta el momento en mi proceso de formación musical no lo había experimentado de una forma exhaustiva, y considero que es parte fundamental para la formación como músico popular.

Es así como surge la pregunta ¿Como crear dos obras para ensamble pequeño que fusionen los elementos del currulao y el jazz?

Es notoria la ausencia de trabajos de este tipo en la Universidad de Cundinamarca por lo que se pretende llenar ese vacío.

5. Marco Referencial

5.1. Antecedentes

5.1.1. Grupos Musicales

En años recientes la difusión del Currulao se ha visto incentivada por la labor de grupos musicales tales como Herencia de Timbiquí con su álbum "This is gozar", publicado en el año 2015; Esteban Copete y su Kinteto Pacifico con su álbum "Goza Con Mi Bambasongo" en el año 2014, además del álbum "Encuentro" publicado en el 2017; Grupo Bahía álbum "Mulataje" año 2010; Mojarra Eléctrica álbum "Calle 19" publicado en el año 2015; La Revuelta con su álbum "Retrospectiva" publicado en el 2016 y Grupo Zaperoco álbum "Edificio Colombia" publicado en el año 2010; también existen grupos que realizan fusión de jazz y música de otras regiones del país, tales como Antonio Arnedo con su álbum "Travesía" publicado en el año 1996, además del álbum "Colombia" publicado en el año 2005; Puerto Candelaria con su álbum "Kolombian Jazz" publicado en el año 2002, Ensamble Tríptico con su álbum "Zumbatomico" publicado en el año 2012; Carrera Quinta con su álbum "Esencia" publicado en el año 2010, Big Band Jazz Bogotá con su DVD "DVD Big Band Jazz Bogotá" publicado en el año 2014.

Por otro lado están grandes grupos o artistas internacionales que han realizado jazz fusión como lo es Miles Davis con su álbum "Bitches Brew" publicado en el año 1970; Weather Report con su album "Heavy Weather" publicado en el año 1977; Jaco Pastorius con su álbum "Jaco Pastorius" publicado en el año 1976 y Chick Corea con su álbum "Return to Forever" publicado en el año 1976.

Este género ha encontrado un espacio dentro de las plazas más importantes para la música colombiana en el país como : Colombia al Parque -evento que reúne distintos géneros de todo el país y que se realiza cada año en Bogotá, ciudad capital y el festival Petronio Álvarez, realizado

en la ciudad de Cali Valle del Cauca, ambos son festivales que tienen el fin de incentivar e impulsar a los músicos y agrupaciones del folclor tradicional colombiano y/o fusiones con música colombiana, de mostrar sus raíces, la cultura musical de cada región y darla a conocer ante el país. (Valentina, 2019).

Estos grupos musicales han aportado a la renovación del género y en la construcción de una nueva música colombiana, que posee elementos de estilos musicales diversos.

5.1.2. Trabajos Académicos

En cuanto al mundo académico existen trabajos recientes, en la Pontificia Universidad Javeriana; encontramos la tesis de Karen Mayorga que hace adaptaciones para el saxofón de músicas del Pacífico.

Oscar Fabián Munar Molina, egresado de la Universidad de Cundinamarca en el año 2017 en su trabajo de grado titulado "Adaptación de patrones rítmico-melódicos de la marimba de chonta en género de juga a la guitarra eléctrica" a través de materiales de apoyo como videos y una muestra en vivo donde describe el proceso de adaptación. Las cuatro piezas que escogió fueron de los grupos Semblanzas del Rio Guapi, Naidy y Socavón los cuales son grupos del pacífico colombiano dedicados a músicas tradicionales esta región. (Munar Molina, 2017)

Tomás Correa Bedón. egresado de la Universidad Pedagógica en el año 2016 en su trabajo de grado titulado "*Composición de dos piezas de la nueva música colombiana basadas en la sonoridad de la marimba de chonta*" da a conocer procesos en la creación de nuevas propuestas musicales a partir del sonido de la marimba e incluye nuevas ideas para generar un producto que logre algo tradicional y moderno, para su propósito realizó una recopilación de información sobre características de la marimba y sus posibilidades sonoras, luego recopiló material discográfico y bibliográfico sobre músicos que han incluido la marimba en otras propuestas

musicales y enfatiza en la importancia de generar discursos artísticos en el pueblo colombiano con manifestaciones de nuestro folclor (Correa Bedon, 2016)

Adrián Sabogal Palomino, egresado de la Pontificia Universidad Javeriana en el año 2010 explica en su trabajo de grado titulado, "Una aproximación urbana a la música de marimba" cómo fue la adaptación y composición de dos piezas fusionadas con jazz. También se puede apreciar el amplio trabajo de recopilación realizado a través de entrevistas, opiniones, documentos de músicos dedicados a este género, su proceso de creación adopta los elementos encontrados en este proceso, presentando como producto final, melodías de la marimba adaptadas a la guitarra eléctrica. (Sabogal Palomino, 2010).

Samuel Andrés Pineda Monroy, egresado Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB) en el año 2016, en su trabajo de grado "A Cuerda de Chonta" que se basa en la música del pacífico y tiene como objetivo acercar la guitarra al género de currulao, explica la adaptación a este instrumento de tres piezas del género; sintetizó y recopiló una serie de patrones de la base rítmica, y de melodías con el fin de poder extraer elementos relevantes, además ofreció en su texto un seguimiento paso a paso de sus creaciones junto con una grabación de estas.

5.2. Currulao

El origen del currulao se remonta al final del periodo de la colonia (a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX), en haciendas esclavistas del gran cauca, el bambuco fue un género que se expandió por gran parte del territorio nacional, considerado insignia de la nación a pesar de que existen otros géneros que entrarían en esta competencia (Ochoa, Convers, & Hernandez, 2015). Para el investigador Carlos Miñana, citado por Ochoa (2015), "el bambuco nace en los mismos lugares donde surge la música del Pacífico sur, en esa zona esclavista de Popayán, donde participan los negros esclavos, indígenas y blancos criollos". (pág. 53)

Con esto se refiere a que la historia contada del bambuco es la misma para el currulao, para los músicos era lo mismo, Manuel Bernal menciona en su texto "Del bambuco a los bambucos" (2003) que existen varios tipos de bambucos, lo que no menciona es que esos tipos de bambucos en 6/8 son juga, currulao, torbellino y Juga grande, estos ritmos tienen características comunes con las del bambuco pero también poseen un carácter local diferente en territorios relativamente cercanos.

El currulao es una manifestación fiestera pues la gente se reúne a celebrar, bailar, comer, beber, contar chistes y cuentos, por ende, no es de carácter religioso, más bien brota de reuniones en donde el objetivo es el placer de la compañía dentro de la colectividad. (Ochoa, Convers, & Hernandez, 2015). De los ritmos del pacífico sur, el currulao es el más reconocido y el que representa la música de la región en el país, conocido también como la danza madre por tener coreografías definidas que llevan la particularidad del coqueteo, el cortejo y el festejo. Es una manifestación musical que reúne varios sentimientos del ser humano que vive en comunidad (Duque, Sanchez, & Tascón, 2019).

5.2.1. Formato Instrumental

En el género del currulao la mayoría de los instrumentos utilizados son de percusión, dos cununos, dos bombos, dos guasas y una marimba de chonta, instrumentación que acompaña a una voz masculina o voz femenina y a los coros (cantadoras). (Duque, Sanchez, & Tascón, 2019).

La siguiente tabla resume las características de la instrumentación.

Formato Instrumental (percusión)

Instrumentación	Material	Roll-Agrupación	Registro	Observaciones
Cununo Macho	Parche: Cuero de Tatabro o Cabro Cuerpo: Cilíndrico	Base rítmica estable no tiene variación	Cununo Grande-Grave	Se interpretan con las palmas de las manos
Cununo Hembra	ahuecado de madera Balso o Guayacán. Amarres: Lazo y cuñas	Base rítmica con variaciones y repiques	Cununo Pequeño- Agudo	
Bombo Arrullador	2 parches: Cuero de Tatabro y el otro de venado. Cuerpo: Cilíndrico ahuecado de madera Balso o Guayacán. Amarres: Naylon o Bejuco	Base rítmica estable, no tiene variaciones	Bombo Pequeño- Agudo	Se percuten con dos palos llamado apagánte y el golpeador (cabeza hecha con trapos)
Bombo Golpeador		Base rítmica con posibilidad de improvisar en ciertas partes y es el encargado de marcar las entradas a las secciones.	Bombo Grande-Grave	
Guasa	Cuerpo: madera guadua con forma cilíndrica Interior: Semillas de achira, palillos de chonta		Es el más agudo del conjunto y brillante	Es interpretado por las cantadoras

Tabla 1. Formato Instrumental del Currulao.

5.2.1.1 Marimba de chonta

La marimba de chonta está fabricada de diferentes tipos de palmas: chontaduro, gualte, pambil y chonta, esta última madera es utilizada para las tablas y el soporte de estas mismas, los tubos amplificadores o canutos están hechos de guadua ubicado en la parte inferior, debajo de las tablas de chonta. Anteriormente la marimba tradicional estaba construida por 28 tablas, colgaba del techo y era mucho más grande que la actual, la marimba comúnmente conocida cuenta con 16 tablas lo que la hace mucho más fácil para el traslado de un lugar a otro. La marimba tiene gran relevancia en el conjunto y una participación continua y protagonista en el currulao, entre sus funciones están; acompañar armónicamente los cantos, hacer melodía e improvisar.

Es interpretada por dos marimberos, uno es el bordonero en las tablas más grandes, que emite un sonido más grave y el otro conocido como tiple o requinto en la parte más angosta donde el sonido es más agudo. Este instrumento es percutido con dos palos, cada uno cubierto de caucho en las puntas que comúnmente se conocen con el nombre de tacos. (Duque, Sanchez, & Tascón, 2019).

El bordón consta de 5 u 8 "tablas bordones" y/o 10 o 12 dependiendo de la dimensión de la marimba, se identifica porque son la parte más grave de la marimba donde las tablas son más anchas y largas, cumple el rol de ser el "bajo" por ser la parte más grave del instrumento manteniendo un ostinato con pocas variaciones.

La requinta es la parte que esta siguiente a los bordones, se identifica por que las tablas son más cortas y está ubicada en la zona media aguda de la marimba, cuenta entre 10 y 14 (Tascón Hernández, 2008). La requinta cumple dos roles en el desarrollo de las canciones, la ondeada y la revuelta.

5.2.1.1.1. Roles de la requinta

Ondeada

La ondeada se hace en la sección de la glosa (sección de las canciones) la cual tiene dos intervenciones diferentes –acompañamiento, se hace cuando la voz canta la estrofa - variantes del acompañamiento, interviene cuando la voz ha dejado de cantar.

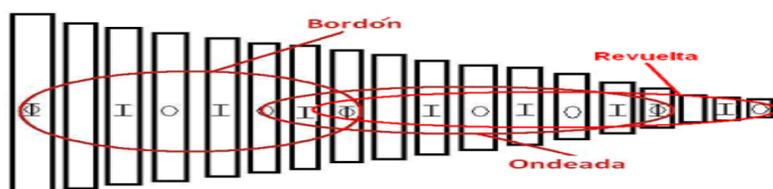


Imagen 1. Secciones en la interpretación de la marimba. Duque (2019)

Revueita

Es interpretado en la parte aguda de la marimba y el momento del clímax del tema; la percusión sube el volumen, las cantadoras agitan más fuerte sus guasas y el conjunto deja que la energía musical se desborde en cada uno de los instrumentos, en conclusión, es un resumen de lo sucedido anteriormente, se toman frases ya interpretadas y se le agregan adornos o improvisaciones. (Duque, Sanchez, & Tascón, 2019).

5.2.1.2. Voces

Existen dos tipos de voces en el currulao, la voz solista, que es la encargada de cantar la línea melódica principal y las secciones responsoriales ; de otro lado se encuentran las cantadoras, encargadas de hacer los coros e interpretar el guasa (Ochoa, Convers, & Hernandez, 2015) La voz cantada en el pacífico sur, pueden clasificarse en voces habladas y las cantadas:- En las voces habladas la intensidad es fuerte, su registro está ubicado entre la región grave y media, aunque haya cambios, se mantiene el tono brillante. Las voces cantadas tienen la misma intensidad, pero su registro cambia, está ubicado entre un registro sonoro medio y agudo, igual

que las voces habladas el timbre es brillante; las dos variantes de las voces tienen en común la duración de algunas notas en los finales de las frases, el cual es prolongado.

5.2.2. Forma del currulao

La forma del currulao está íntimamente asociada a la letra.: "Las letras de las canciones de este género se presentan dentro de frases que obedecen a la estructura de pregunta y respuesta" (Alvarado Burbano & Gonzales Sevillano , 2014). El texto da definición a lo que es la esencia del currulao: un diálogo entre varios instrumentos, ya que cada uno cumple la función de responder a lo que otro instrumento del formato proponga comúnmente en un orden determinado; desde su rol individual cada instrumento hace parte importante del conjunto contribuyendo al desarrollo de las frases y estrofas, creando un diálogo permanente a lo largo del tema.

En la forma tradicional se encuentran tres grandes secciones que son las siguientes:

Introducción: Es el momento donde comúnmente la marimba hace una propuesta de la velocidad (tempo), registro y tonalidad, esta propuesta es seguida intuitivamente por los percusionistas que van uniéndose poco a poco.

La Glosa: Es la entrada de la voz principal, genera la mayor estabilidad del conjunto en el desarrollo de la canción en este momento todos los instrumentos están acompañando el canto.

El Arrullo: Es la parte en la cual se retoma el tema, y se desarrolla a través de la improvisación y los instrumentos de percusión suben la intensidad dinámica con miras a un clímax.

Entre las tres grandes secciones suelen presentarse secciones más pequeñas que conocemos como ondeada y variante de ondeada, donde suelen intercalarse la marimba y la voz su

participación. Al final del Arrullo la marimba ejecuta la Revuelta hasta culminar el tema. (Duque, Sanchez, & Tascón, 2019)

El músico Pineda Monroy en su tesis de grado para la universidad ASAB diseñó esta tabla con el fin de comparar varios temas de diferentes formatos y de autores del ritmo del currulao.

Esta tabla muestra la función que cumple el conjunto instrumental y la importancia que tienen cada uno de los instrumentos dentro de la estructura, se puede apreciar que la marimba hace parte importante en el currulao, está presente de principio a fin en la estructura de las canciones, también se encuentra una similitud estructural en la mayoría de los temas, aunque varía en algunos casos en el orden de las intervenciones entre los instrumentos partícipes. (Pineda Monroy, 2016).

Tema	Introducción		Secciones I- II – III- IV		Secciones V- VI – VII- VIII		Salida	
Cosechando	Llamado Marimba	Marimba y percusión	Voces. Marimba percusión.	Marimba y percusión	Voces y coros en respuesta corta, pero mucho más explosiva. Marimba y percusión.	Marimba percusión	Fade out – Es como la sección VIII solo que va en decreciendo.	
A guapi	Llamado Marimba	Marimba y percusión	Voces tipo Antifonal (hombre – Voz principal Mujeres - coro) Marimba y percusión.	Marimba y percusión	Voces y coros en respuesta corta, pero mucho más explosiva. Marimba y percusión.	Marimba realiza un solo más prolongado, percusión acompaña.	Voces y coros en respuesta corta, pero mucho más explosiva. Marimba y percusión.	Fade out todos
Quitate de mí escalera (Grupo Socavón)	Voz principal, coro femenino	Marimba	Voces + coro responsorial, Marimba percusión.	Marimba y Percusión.	Voces + coro responsorial, Marimba percusión.	Marimba realiza un solo más prolongado, percusión	Voces y coros en respuesta corta, pero mucho más explosiva. Marimba y percusión.	Fade out marimba percusión.
Bambuco Viejo (Grupo Bahía)	Llamado Marimba	Marimba y Percusión.	Desarrollo melódico en la marimba, percusión acompaña y realiza variaciones en sus golpes.		Climax improvisatorio en revueltas ²⁴ , percusión con repiques.		Cierre más desarrollado sobre el motivo inicial.	
Mirando (Gualajo)	Llamado Marimba	Marimba y Percusión.	Voces tipo Antifonal (hombres – mujeres) Marimba y percusión.	Marimba y Percusión.	Voces y coros en respuesta corta, pero mucho más explosiva. Marimba acompaña la línea melódica y percusión explota distintas frases improvisatorias.	Marimba realiza un solo más prolongado, percusión	Voces y coros en respuesta corta, pero mucho más explosiva. Marimba acompaña la línea melódica y percusión explota distintas frases improvisatorias. Salida Fade out.	
La bruja embustera (Grupo Saboreo)	Llamado Marimba, Percusión.	Coro + Marimba + Percusión.	Voz Principal Marimba + Percusión.	Pitos + Voz Principal Marimba + Percusión.	Voz Principal Marimba + Percusión.	Pitos + Voz Principal + coro + Marimba + Percusión.	Voz Principal Marimba + Percusión.	Coro + Marimba + Percusión.
José Antonio (Gualajo)	Llamado Marimba	Marimba y Percusión.	Voces tipo Antifonal (hombre voz principal – mujeres - responsorial) Marimba Percusión.	Marimba Percusión.	Voces tipo antifonal y coro en respuesta corta, pero mucho más explosiva. Marimba y Percusión.	Marimba realiza un solo más prolongado, Percusión.	Voces tipo antifonal y coro en respuesta corta, pero mucho más explosiva. Marimba y Percusión.	Fade out todos.

Tabla 2 . Análisis de las formas de temas tradicionales del currulao. Pineda Monroy (2016, pág. 20)

5.2.3. Afinación

La afinación tanto de la marimba como de las voces (instrumentos melódicos), es particular pues no corresponde exactamente a la afinación occidental de uso común.

Según (Ochoa, Convers, & Hernandez, 2015) En relación con las escalas utilizadas, las melodías cantadas en los géneros del currulao y arrullos están construidas sobre los grados 1,2,3,4,5 y 7, se omite el sexto grado según los modos mayores y menores del sistema occidental. Se encuentran además 3 particularidades o variaciones en la afinación: la primera de estas se presenta en los grados 3 ° y 7°, los cuales van a la modalidad mayor (3°y 7°mayor); la segunda posibilidad es cuando se cantan en modalidad menor (3°y 7°menor), y la tercera es una combinación de las dos anteriores. En los coros sucede lo mismo, unas de las coristas suelen cantar hacia la 3°menor y las otras a la 3°mayor.

En cuanto a la marimba, se puede decir que tiene una construcción de una escala diatónica igual que a las voces, el cual el 3° y el 7° está entre el modo mayor y el menor, haciendo que los grado entre tonos y semitonos sea pareja, la afinación no es precisa, los músicos de la región la describen como una 3° mayor baja o una 3° menor alta.

Se considera una ventaja al momento de la interpretación, porque la tonalidad escogida por la cantante cualquiera que sea, el marimbero podrá acomodarse a cualquier tonalidad sin incomodidad, la afinación inexacta en los currulaos pasa a segundo plano desde que sea "tolerable" lo único que se pretende es crear un ambiente en el cual el marimbero y las cantadoras se complementen. (Ochoa, Convers, & Hernandez, 2015)

Tradicionalmente las marimbas se afinan a oído de una manera empírica sólo se ayudan por la intuición musical, no utilizan el afinador. Recientemente la marimba temperada ha estado en

auge entre la juventud, con el fin de integrar este instrumento a diferentes formatos con instrumentos de afinación occidental; el saxofón, el bajo, piano etc.

5.2.4. Melodía - Armonía.

En la música del currulao se ha evidenciado que la construcción melódica es muy similar en todos sus temas y los grados utilizados tanto en modo mayor como en modo menor son los mismos, que son (1,2,3,4,5 y 7), siempre con la omisión del sexto grado; estos grados son utilizados en funciones de tónica y dominante es decir (1,3,5)= función de tónica y (5,7,2,4)=función dominante con séptima dando un ambiente de tensión y reposo que es una característica estilística de la música de marimba, esta escala se emplea en diferentes combinaciones rítmicas y melódicas dentro de un rango de una octava (Ochoa, Convers, & Hernandez, 2015).

Los movimientos melódicos ejecutados por la marimba y las voces se interpretan con notas del acorde, más por intervalos de terceras que por notas por grado conjunto, solo al cambio de armonía de tónica a dominante se tocan por grados conjuntos.

Los géneros que tienen en su métrica 6/8 como el currulao tienen una célula rítmica similar al bambuco andino. Su acentuación se presenta en la quinta corchea del compás y la realiza el bombo golpeador. (Ochoa, Convers, & Hernandez, 2015)

5.2.5. Métrica

En cuanto al aspecto métrico, los ritmos del pacífico, según Ochoa se dividen en dos grupos: "los géneros binarios de subdivisión ternaria (compás 6/8) y los géneros binarios de subdivisión binaria (compás 2/4, 4/4, o 2/2)". (pág. 91). El primer grupo se refiere al currulao, torbellino, juga, juga grande y al segundo bunde y rumba".

Los cununos, tamboras y guasa tienen una base rítmica similar en todos los géneros binarios de subdivisión ternaria y tienen influencia en el fraseo de la marimba.

La música del currulao tiene una relación con los ritmos tradicionales de la música africana; según (Alvarado Burbano & Gonzales Sevillano , 2014) -en su trabajo de maestría, comparan características generales de las músicas tradicionales de África con las del currulao como las doce pulsaciones o subdivisión ternaria, el aspecto constante y repetitivo del ritmo, la manera como se manifiestan lo que en teoría occidental denominamos tónica, dominante y por supuesto, las formas responsoriales de las letras.

Por otro lado, la dualidad métrica está presente en este ritmo, esta característica se la da el guasa, su patrón rítmico de tres negras en un compás de 6/8 da una sensación de un 3/4 que es métrica ternaria generando ambigüedad, el bombo golpeador manifiesta también esta dualidad, acentuando la quinta corchea contrastando con la tercera negra del guasa, lo que le da una característica propia al ritmo o estilo.

5.2.6. Patrones Rítmicos

A continuación, las convenciones gráficas de los golpes y los patrones rítmicos básicos del currulao.

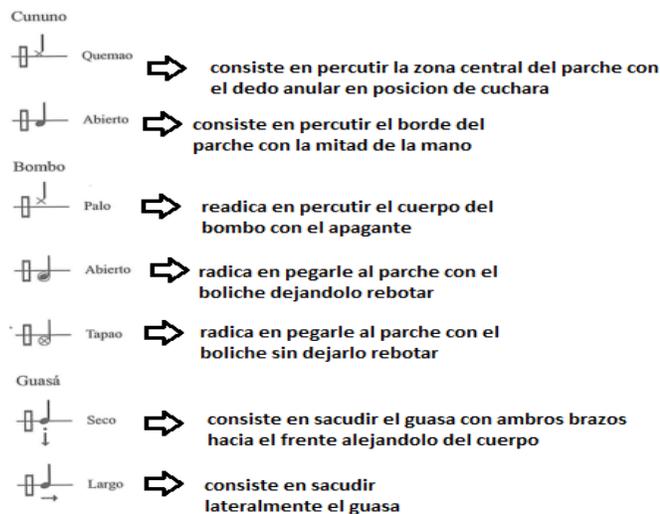


Imagen 2. Convenciones de los instrumentos de percusión tradicional del pacífico Ochoa (2015).

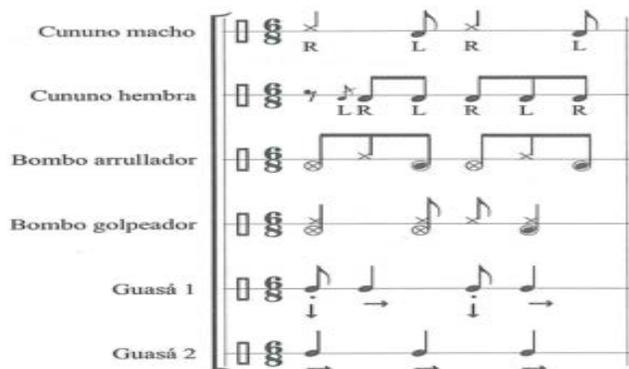


Imagen 3. Patrón básico del currulao en los instrumentos de percusión Ochoa (2015).

5.3. Jazz

Jazz es una manifestación artística que se origina en EE. UU como resultado de un diálogo entre la música de afrodescendientes y la música europea, la armonía y melodía provienen de la parte occidental, el fraseo, el ritmo, la sonoridad, viene de la cultura africana. (E.Berendt, 1986).

Por otro lado Ted Gioia afirma que el jazz no solo tiene influencia africana y europea, también tiene influencias latinas, caribeñas y árabes por varios factores que se vivía en el siglo XIX como

el comercio de esclavos, la llegada de inmigrantes por disturbios civiles y la revolución cubana, esto sucedió mucho antes de la creación del jazz en New Orleans y Louisiana. (Giogia, 2011)

Este género es uno de los más importantes de la música del siglo XX y el más propicio para generar músicas nuevas, nace en New Orleans a comienzos del siglo XX, en él convergen aspectos culturales, sociales, esta amalgama de lenguajes permitió renovar esquemas musicales rígidos y los músicos encontraron allí espacios para la improvisación y la creación de nuevos conceptos interpretativos.

Según (Jaramillo Arias) "las costumbres religiosas y musicales africanas, el blues, las músicas caribeñas, la música clásica europea, y el ragtime, aportaron inmensamente al surgimiento del jazz". (2014, pág. 16)

5.3.1. Características generales del jazz

5.3.1.1. Formatos y estilos

Cada estilo o subgénero del jazz está ligado a la situación de su entorno incluida la migración de músicos a varias ciudades de Estados Unidos (E.Berendt, 1986).

Estilo	Año	Formato	Ciudad o país	Observaciones	Músicos
Ragtime	1890-1920	Piano	St Louis y New Orleans	Se interpretaba en bares y burdeles	Scott Joplin
Dixieland	1910-1919	Tuba, trombón, trompeta, clarinete Piano. Banjo	New Orleans y Chicago	Se interpretaba en desfiles	Jack Laine
Swing	1930-1939	Bajo, Batería, Piano	Chicago y New York	Desarrollo de varias corrientes	Benny Goodman
Big Bands		Saxofones Trombones, Trompetas, Contrabajo, Batería, Piano.	New York	Surgimiento de Grandes solistas	Benny Goodman Luis Russell
Kansas City			Kansas City	Técnica de riff: pregunta respuesta	Bennie Mote Count Basie

Gipsy Jazz		Guitarras, contrabajo, violín	Francia	Nace la Agrupación Quintette Du Hot Club De France	Django Reinhardt
Bebop	1940-1949	Bajo, Batería, Piano, (Saxofón, Trompeta, Trombón)	Kanzas City (Milton's playhouse)	Ritmo Swing más rápido; melodías y armonías complejas.	Dizzy Gillespie Thelonious Monk entre otros
Cool jazz	1950-1954		New York	Un estilo más fresco más tranquilo	Miles Davis
Hard Bop	1954-1969			El jazz es más vital se renueva con nuevas formas, más ligado al blues	Max Roach Art Blakey Clifford Brown, Lee Morgan Donald Byrd, Sonny Rollins, Hank Mobley,
Soul				Tiene un sentido espiritual, ligado al Funk	Horace Silver Ray Charles
Funk				Un blues lento, con un ritmo marcado	Horace Silver
Free jazz	1960			Se orienta hacia una onda ritual y espiritual con más libertad, irrupción a la atonalidad armonía, métrica, formas.	Ornette Coleman
Fusión	70's	Bajo, Batería, Piano, (Saxofón, Trompeta, Trombón)	Gran Bretaña Estados Unidos	Integración entre el jazz y el rock, con esto tomo fuerza el uso de la amplificación a la mayoría de los instrumentos musicales y además se experimenta con música de otros lados del mundo.	Gary Burton Miles Davis

Latín Jazz		Bajo, Batería, Piano, (Saxofón, Trompeta, Trombón) Percusión Latina	New York	Es un estilo que reúne ritmos caribeños con los ritmos Afrocubanos y ritmos del continente suramericano, más específicamente del Brasil, esta toma fuerza con el bossa nova	Mario Bauza
------------	--	--	----------	---	-------------

Tabla 3. Estilos y formatos en el jazz.

5.3.1.2. Formas en el Jazz

5.3.1.2.1. Rhythm Changes

El Rhythm Changes es una forma inspirada en el tema "I got rhythm" del compositor George Gershwin, creada para un espectáculo de Broadway, de gran popularidad en los años 30's, en la era del bebop, a principios de los cuarenta esta forma se convirtió de uso común para los músicos de jazz, algunos temas creados bajo esta forma: Oleo del Tenorista Sonny Rollins. Rhythm a Ning del pianista Thelonious Monk's, Anthropology y Moose the Mooch del Saxofonista Alto Charlie Parker. (Levine, 1995).

Es una forma AABA de 32 compases, los primeros 8 compases de la parte (A) basa su armonía en la progresión I vi ii V, los siguientes 8 compases plantea un círculo de cuartas de acordes de dominante iniciando en I7.

En la sección (B) se construye también sobre la progresión ii V que supone una secuencia de dominantes

Rhythm Changes

A: || B^bmaj7 G7 | Cm7 F7 | B^bmaj7 G7 | Cm7 F7 | Fm7 B^b7 | E^bmaj7 A^b7 | Dm7 G7 | Cm7 F7 ||

A: || B^bmaj7 G7 | Cm7 F7 | B^bmaj7 G7 | Cm7 F7 | Fm7 B^b7 | E^bmaj7 A^b7 | Cm7 F7 | B^bmaj7 ||

B: || Am7 | D7 | Dm7 | G7 | Gm7 | C7 | Cm7 | F7 ||

A: || B^bmaj7 G7 | Cm7 F7 | B^bmaj7 G7 | Cm7 F7 | Fm7 B^b7 | E^bmaj7 A^b7 | Cm7 F7 | B^bmaj7 ||

Imagen 4. Forma Rhythm Changes. Rawlins (2005).

También existen otras formas que nacieron a partir del Rhythm Changes y que hacen parte del jazz como son: AB, AABC, ABAC, ABC y ABCD.

A continuación, se muestra una tabla con ejemplos de canciones que contienen estas formas.

AB	AABC	ABAC	ABC	ABCD
Giant Steps	I Concentrate on You Alone Together Autumn Leaves	Four	Afro-Centric	Black Orpheus (or Manha do Carnival) Bye Bye Blackbird
Tune Up		ESP	Mercy. Mercy. Mercy	
Blue Bossa		Soul Eyes	Solar	
Lady Bird		Someday My Prince Will Come		

Imagen 5. Otras formas comunes en el jazz. Rawlins (2005).

5.3.1.2.2. Blues

Funciones tonales típica de doce compases:

I7	IV7 #IV°7	I7	Vm7 V7/IV
C7	F7 F#°7	C7	Gm7 C7
IV7	#IV°7	I7	IIIIm7 V7/II
F7	F#°7	C7	Em7 A7
IIIm7	V7	IIIIm7 V7/II	IIIm7 V7
Dm7	G7	Em7 A7	Dm7 G7

Tabla 4. Forma convencional del Blues. Jaramillo Arias (2014).

Esta forma y la propuesta sonora del blues son sin duda el fundamento del jazz, también el uso de una escala que funciona para todos los acordes y la repetición constante de la forma brinda al aprendiz cierto confort a la hora de navegar a través de predecibles progresiones de acordes. (Jaramillo Arias, 2014)

5.3.2. Métrica-Acentuación

La métrica común en el jazz es el compás de 4/4, manteniendo una acentuación en el segundo y cuarto pulso de cada compás, tomado de las bandas de marcha. (Jaramillo Arias, 2014)

La subdivisión ternaria es una característica propia del género, se estableció en el momento de los afroamericanos imitar la interpretación de la corchea, preferían la sensación de división ternaria por que se asemejaba a la música tradicional de África, a esta manera de sentir e interpretar la música proveniente del blues se le denominó "swing". (E.Berendt, 1986).

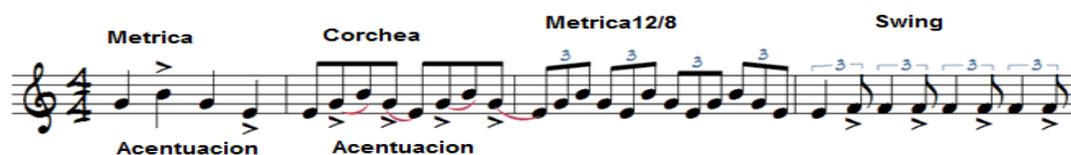


Imagen 6. Acentuación en el jazz

5.3.3. Aspectos Melódicos

Parte importante del jazz es la articulación, uno de los elementos que son ampliamente utilizados es la acentuación en los picos melódicos, también se usan "scoops" ½ tono debajo de la nota real y ligar para aproximar la armonía. (Jaramillo Arias, 2014)

Escalas Pentatónicas

Las escalas pentatónicas, blues, bebop y modales son parte fundamental en el jazz, estas tienen una conexión con la armonía, son utilizadas para improvisar como para crear melodías.

La escala pentatónica es parte de la tradición Africana, en esta cultura la escala empieza desde el sexto grado si lo vemos desde una escala de Do mayor occidental, la escala pentatónica comprende de cinco notas, y son:



Imagen 7. Ejemplos de escala pentatónica.

Relación Acorde Escala	
Pentatónica	Acorde
Menor	Xm7, X7, X+7, Xsus4
Mayor	X6, Xmaj7, X7
Suspendida	Xm7, Xsus4

Tabla 5. Escalas pentatónicas.

Escala Blues

La escala Blues o también conocida como escala blues menor tiene una estrecha relación con la escala pentatónica. Esta consiste en las mismas cinco notas, solo se le agrega un cuarto grado

sostenido (4#) visto desde la pentatónica menor, para un total de 6 notas. (Rawlins & Eddine Bahha, 2005)

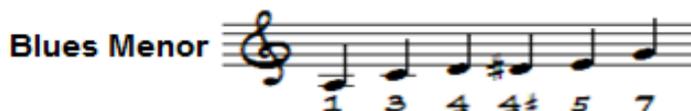


Imagen 8. Escala Blues menor.

Escala Bebop

La escala bebop parte de los modos gregorianos jónico dórico, mixolidio y locrio, estas escalas consisten en mantener los grados de los modos con sus características, lo único diferente es una nota agregada, que de igual forma se pueden ver como cromatismos de paso.

En el caso del modo jónico (modo mayor) se le agrega un 5#(quinta sostenida), con esta alteración se conoce como escala bebop mayor; en el modo dórico (modo menor) se le agrega una 3 tercera mayor, con esta modificación se conoce como bebop menor; en el modo mixolidio (modo dominante) se le agrega una 7 séptima mayor, se conoce como Bebop mixolidia y/o Dominante; por ultimo esta el modo locrio a este se le agrega una 5j quinta justa y se conoce como Bebop locrio. (Jaramillo Arias, 2014)



Imagen 9. Diferentes Escalas Bebop.

Escalas Modales

Las escalas modales son Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico, Locrio, cada una de ellas contienen 7 notas las cuales se construyen a través de tonos y semitonos, estas escalas pueden ser relacionadas con acordes de séptima y notas de la súper estructura.

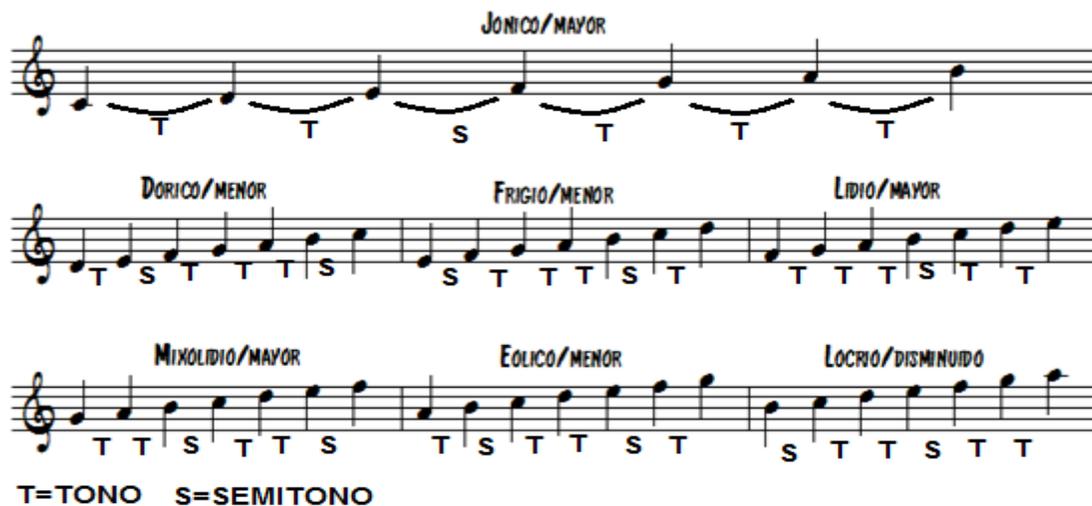


Imagen 10. Escalas Modales con su fórmula de construcción.

Cabe anotar que cada escala tiene una sonoridad diferente y se logra sin alterar ninguna de las 7 notas, solo cambia el punto de partida como se muestra en la imagen 10.

5.3.3.1. Bajo Caminante

El "bajo caminante" es una manera de interpretar los bajistas de jazz, consiste en marcar siempre las negras moviéndose por grados conjuntos de manera diatónica o cromática usualmente en un compás 4/4 y construyendo su línea melódica en la búsqueda de las notas estructurales de los acordes. (Stinnet, 1988)

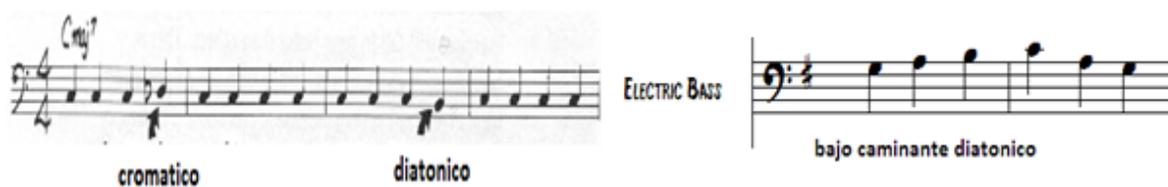


Imagen 11. Ejemplo de una línea de bajo caminante. Stinnet(1988).

5.3.4. Aspectos Armónicos

5.3.4.1. Acordes básicos y Tensiones Disponibles en el Jazz

Para Jaime Jaramillo, en la Armonía del género jazz existen cinco acordes básicos que podemos construir a partir de cualquier nota (X) en súper posición de terceras

Acorde	Explicación	Grados sonidos estructurales
XMaj7	Acorde mayor con séptima mayor	1, 3, 5, 7
Xm7	Acorde menor con séptima menor	1, 3b, 5, 7b
Xm7(b5)	Acorde menor con quinto disminuido y séptima menor	1,3b,5b,7b
X7	Acorde mayor con séptima menor	1, 3, 5, 7b
Xdim7	Acorde menor con quinta disminuida y séptima disminuida.	1,3b,5b,7bb

Tabla 6 .Acordes y Tensiones. Jaramillo Arias (2014).

En el caso de Xmaj7 el acorde X7 se puede modificar la quinta justa de tal manera que se remplace por un sonido ½ tono arriba o abajo, es decir: Xmaj7 (#5), Xmaj (b5), X7 (b5), X+7 o X7 (5#), también es posible modificarse las 9,11 y 13. (Jaramillo Arias, 2014).

5.3.4.2. Súper Estructura

En esta gráfica se puede apreciar lo siguiente: las tres primeras notas -de abajo hacia arriba, son conocidas como la "estructura"; las siguientes tres se denominan "superestructura" o soporte y la nota que resta se conoce simplemente como soporte.

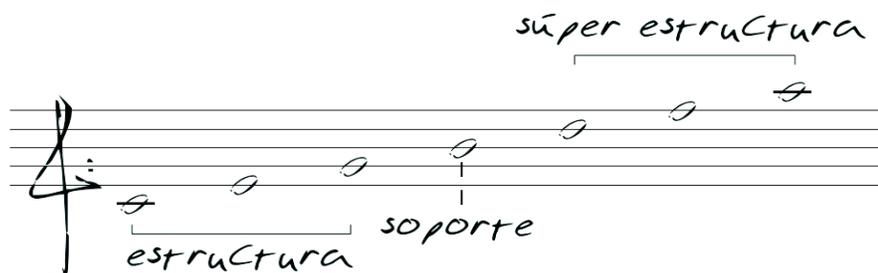


Imagen 12. Especificaciones de las notas que conforman una escala. Jaramillo Arias(2014)

La numeración interválica se realiza por terceras, es decir 1, 3, 5...etc. De ahí se determina la numeración de novena, onceava y treceava; hablamos de intervalos compuestos.

A los sonidos que comprenden el grupo del soporte y la superestructura se denominan notas agregadas; en cuanto a los roles de estas, están relacionados con la ornamentación; estos sonidos cumplen la función de dar color a la estructura.

Al agregar otras notas en los acordes básicos por encima de la séptima se crean extensiones (las cuales funcionan como tensiones extra) y se aumenta la variedad de acordes, de esta manera se tienen novenas, onceavas y treceavas, estas extensiones pueden ser modificadas con bemoles o sostenidos. La siguiente tabla expresa la posibilidad de alteración de las notas de extensión según la cualidad del acorde. (Jaramillo Arias, 2014).

maj7	9	#11	13
-7	9	11,#11	13
7	b9,9,#9	#11	b13,13
-7(b5)	9	11	b13,13
°7	9	11	b13

Tabla 7. Tensiones disponibles en los acordes

5.3.4.4. Cadencias

5.3.4.4.1. Turnarounds

Turnarounds es una secuencia de acordes que se encuentran al final de una sección y crea un ambiente de movimiento para retomar la forma que inicia por lo general en el primer grado, posee los siguientes acordes $IIIm7|VI7|IIIm7|V7|I6$, en estas secuencias se plantearon re-armonizaciones con el desarrollo del género.

Imagen 13. Conexiones que se dan entre acordes II/V por notas diferentes. Jaramillo (2014).

5.3.4.4.2. II/V/I

Los autores (Jaramillo Arias) y (Rawlins & Eddine Bahha) coinciden en que la cadencia ii-V-I es la más importante en el jazz.

	IV	V7	IMAJ7	%
CADENCIA CLASICA	$F^{\flat}M7$	F^7	$B^{\flat}MAJ7$	%
CADENCIA JAZZ	$IIIm7$ $Dm7$	$V7$ G^7	$IMAJ7$ $CMAJ7$	%

Imagen 14. Diferencia entre la cadencia Clásica perfecta y la cadencia Jazz.

Ejemplo:

AUTUM LEAVES

Imagen 15. Cadencia completa ii|V|i y acorde pivote.

Esta es una variación de la cadencia clásica perfecta VI-V-I al cambiar el cuarto grado (IV) por el segundo grado (ii) menor que hace parte de la misma región sub-dominante, el V-I se mantiene.

En los standards clásicos se evidencia esta cadencia rota o incompleta en modo de ostinato y encadenamiento, afirma (Rawlins & Eddine Bahha, 2005) esta cadencia tiene una relación con la música afrocubana y brasileña, la cual consiste en realizar ii-V sin resolver a la tónica en un ostinato Dm, G7, Dm, G7, etc...; se pueden realizar pequeñas modulaciones llamadas “modulaciones aceleradas” a través de semitonos ascendentes o descendentes hasta una tercera mayor.(Rawlins & Eddine Bahha, 2005).

Imagen 16. Cadencia incompleta ii|V y modulaciones aceleradas.

5.3.5.5. Improvisación

La improvisación es una herramienta esencial en el lenguaje estilístico del jazz consiste en la creación de melodías construidas con las notas de los acordes que sustentan la obra.

Néstor Ortiz afirma “La improvisación no constituye un recurso privativo del jazz, sino que es un elemento tan antiguo como el propio arte de combinar los sonidos” (Ortiz, 1950, pág. 41). Es

decir que la improvisación no solo hace parte del género del jazz sino de las culturas del mundo. La improvisación en el jazz es quizás lo mas atractivo en el momento de la interpretación en vivo es en donde la comunicación espontanea entre solista y acompañantes produce música increíble.

La improvisación y la música estarán ligadas por siempre, sin improvisación no hay creación.

6. Marco Metodológico

Este trabajo es de carácter cualitativo y hace parte de la investigación-creación, se basa en la creación de dos composiciones y también es un estudio de caso al describir el proceso de creación.

6.1. Primera Fase: Escucha

Se realizo la audición de un gran número de canciones del currulao y jazz en sus formatos y estructuras tradicionales, también se escucharon propuestas de fusión del currulao y de otros ritmos colombianos con géneros como el jazz y el rock.

Algunos de estos temas son los siguientes:

- Quítate de mi Escalera- Grupo Socavón-partitura
- Adiós morena-Kinteto pacifico-partitura
- Comadre Mayeya- Grupo Socavón
- La Marea- Grupo Socavón
- Adiós Margarita- Grupo Canalón
- Tío Guachupecito-Canalón de Timbiquí
- Volando- Grupo (Bahía Trío Más Voz)
- Aprendí- Herencia de Timbiquí
- Tu-Kinteto Pacifico y Esteban Copete ft. Catarina Garcia

- Cocoroco-La Revuelta
- Porro Pal Chamo-Cesar Medina (Partitura)
- Aguaje y Manigua-Big Band Jazz Bogotá
- Tune Up- Miles Davis
- Confirmation- Charlie Parker, Steve Coleman
- All the Things You Are- Charlie Parker, Phill Woods, Lennie Niehaus.
- Autumn Leaves-Cannonball Julian, Chet Baker's & Paul Desmond

6.2. Segunda Fase: Proceso de Transcripción y/o Análisis

El proceso de transcripción y análisis se hace con el fin de extraer características rítmicas, armónicas y melódicas más a fondo, también brinda herramientas para interiorizar un estilo y conceptualizarlo, lo cual es fundamental para que la composición sea más orgánica.

El tema escogido para análisis y transcripción en el ritmo de currulao fue: Quítate de mí escalera del grupo Socavón (Currulao Tradicional).

Por otro lado se toma Autumn Leaves (Jazz Tradicional) para realizar un análisis armónico y melódico; cabe decir que la transcripción en el jazz se ha realizado durante mi carrera de pregrado en la Universidad de Cundinamarca, los solos que se han transcrito son los siguientes: Concierto para metales-Irakere (Solo Soprano), Off the Hook-Maceo Parker (Solo Saxo Alto-Arreglo), Confirmation- Steve Coleman's (Solo Saxo Alto), Goes to South Africa, Okinawa-Kenny Garrett, estos dos últimos temas se transcribieron hace dos años, además de interpretar solos de Joshua Redman, Sonny Rollins, Charlie Parker, Lennie Niehouse entre otros esto me ha permitido tener herramientas de este genero.

Se tomaron estos dos temas seleccionados pensando en el sonido tradicional de cada estilo, de cada uno se tiene la partitura (ver anexos); del tema "Quítate de mi escalera" se transcribió la marimba (sin revuelta), la voz y coros responsoriales; del tema Autumn Leaves se analizó la melodía, y la Armonía ya antes mencionado.

6.2.1. Quítate de mí Escalera

Este tema es interpretado por el Grupo Socavón en un formato de 12 ejecutantes: dos cununeros, dos bomberos, un bordonero, un requintista y 6 cantadoras con su respectiva guasa, este grupo es de una línea tradicional.

La forma del tema consta de Introducción, Glosa y Arrullo.

FORMA								
INSTRUMENTO	INTRODUCCIÓN		GLOSA				ARRULLO	
Secciones de la glosa			<i>Secciones I, II, III, IV</i>		<i>Secciones V, VI, VII, VIII</i>			
Marimba		Entrada de la marimba	Ondeada	Variante de ondeada	Ondeada	Solo de marimba prolongado	Revuelta	Dinámica en disminución (<i>fff</i>) <i>forte</i> a (<i>ppp</i>) <i>piano</i>
Voz	Voz principal , Coro		Voz, Coro responsorial		Voz, Coro responsorial		Voz y coro responsorial corto	Dinámica en disminución (<i>fff</i>) <i>forte</i> a (<i>ppp</i>) <i>piano</i>
Percusión (cununos, bombos, guasa)			Entrada de la percusión	Percusión	Percusión	Percusión	Percusión Forte	Dinámica en disminución (<i>fff</i>) <i>forte</i> a (<i>ppp</i>) <i>piano</i>

Tabla 8. Forma del tema Quitate de mi Escalera.

Introducción: la voz principal canta el tema principal: un diseño melódico descendente al cual se unen inmediatamente las voces acompañantes por terceras simultáneas y por grados conjuntos estableciendo la tonalidad: - re menor. Se repite una vez, interpretada acapela.

La marimba hace su entrada con ostinatos ritmo-melódicos con centro tonal en La menor, se establece el tempo principal.

Glosa: La glosa tiene cuatro partes, en la primera la voz hace estrofas, las cantadoras responde. La siguiente parte la marimba hace variante de ondeada que por lo general son cortas y se ejecuta en notas más agudas, luego vuelve la voz a realizar su estrofa con el coro responsorio y por último la marimba hace un solo extenso para darle paso a la última sección. El tema cantado en la introducción presenta dos partes claramente diferenciadas entre sí: -dos voces simultáneas, la voz aguda con melodía establecida alrededor del V grado que finaliza con un -do agudo, corto, la segunda voz canta siempre a una tercera inferior; -descenso de tercera (grados conjuntos) ejecutados por el coro con interjecciones cortas vocalizadas (sin texto y separadas con silencios).

Arrullo: las voces principales y los coros hacen su participación, con estrofas más cortas y con más intensidad hasta llegar a un clímax, el tema finaliza con solo de percusión y marimba.

En la siguiente imagen se mostrará elementos melódicos rítmicos utilizados por los marimberos y las cantadoras en sus melodías.

The image shows a musical score for two instruments: Requinta and Bordon. The Requinta part is circled in blue, and the Bordon part is circled in green. The score is divided into two sections: 'Ondeada' and 'variante de ondeada'. The Requinta part is labeled 'v (menor)' and 'i'. A legend on the right indicates 'variacion melodica' (blue) and 'variacion ritmica' (green).

Imagen 17. Variaciones melódicas en las secciones de la glosa.

La marimba hace un bordón en ostinato este permanece en casi toda la estructura del tema, solo en las "variaciones de ondeada" cambia, una de las características de construcción de las líneas melódicas es la utilización de las notas de los acordes en este caso de v (menor) y tónica. Por otra parte, la requinta en la "variación de ondeada" y en la "Revuelta" amplía su rango hacia a la parte más aguda de la marimba, esta variación le da al tema un ambiente diferente.

Se evidencia que en la melodía de la voz y de la marimba utilizan 1, 2, 3, 4, 5 y 7, el sexto grado no se utiliza -en este caso es Bb, este recurso es propio del estilo.

En la melodía vocal es muy común el uso de los intervalos de terceras por las funciones tonales tónica y dominante, de la misma forma el caso de las melodías ya sea de la marimba o las voces es muy frecuente este recurso y otra característica que tiene este currulao es cuando las respondedoras o cantadoras hacen su coro extenso en una nota larga.

The image shows a musical score for the song "Quítate de mi escalera". The score is written on two staves in G major. The first staff contains the melody with lyrics: "A - yañi por díos o - uuu, eee, eeee, eeehh yo ya me". Above the notes are scale degrees: 3, 5, 4, 7, 2, 1. The second staff contains the vocal line with lyrics: "voo ouuu, eee, eeee, eeehh ouu". A red bracket labeled "6" spans the final notes of the second staff. A legend on the right indicates that black squares represent "grados de la escala" and red squares represent "intervalos terceras".

Imagen 18. Tratamiento de las segundas voces en el tema quítate de mi escalera

6.2.2. Autumn Leaves

Es una melodía escrita originalmente por Joseph Kosma para una película en París, con la colaboración del letrista Jacques Prévert, tiempo después la letra fue pasada al inglés por Johnny Mercer. Este tema es uno de los más importantes para el repertorio del jazz, en la actualidad cuenta con más de 100 versiones de músicos reconocidos en este género como: Chet Baker, Eric Clapton, Cannonball Adderley entre otros, por ser un tema o standard famoso su partitura se encuentra en el libro "The Real Book", la cual es tomada para realizar un análisis.

En el análisis se describen la forma y los movimientos melódicos que se presentan en el tema.

Su forma es A (aa) B (bc) de 32 compases, métrica de 4/4 y tonalidad de Gm.

The image displays a musical score for the piece 'Autum Leaves' in 4/4 time, featuring two main sections, A and B. The score is annotated with various elements:

- Section A (Measures 1-8):** Labeled 'pregunta' (question) in red. It features a descending melodic sequence (green line) and a chord progression: C \sharp 7, F \flat 7, B \flat MAJ \flat 7, and E \flat MAJ \flat 7. A red arrow points to the first measure.
- Section B (Measures 9-16):** Labeled 'respuesta' (answer) in blue. It features an ascending melodic sequence (purple line) and a chord progression: A \flat MIN \flat 7(05), D \flat 7, G \flat 7, and E \flat MAJ \flat 7. A blue arrow points to the first measure.
- Section C (Measures 17-24):** Labeled 'pregunta' in red. It features a descending melodic sequence (green line) and a chord progression: C \sharp 7, F \flat 7, B \flat MAJ \flat 7, and E \flat MAJ \flat 7. A red arrow points to the first measure.
- Section D (Measures 25-32):** Labeled 'respuesta' in blue. It features an ascending melodic sequence (purple line) and a chord progression: A \flat MIN \flat 7(05), D \flat 7, G \flat , C \flat 9, F \flat 7, and B \flat 7. A blue arrow points to the first measure.

Legend:

- secuencias melódicas descendentes (green line)
- secuencias melódicas ascendentes (purple line)

Imagen 19. Forma del tema Autum Leaves

Las dos secciones de la obra (AB) constan cada una de un período de 16 compases, con dos frases (pregunta-respuesta) de 8 compases cada una. En el aspecto temático encontramos frases repetitivas en (A): a+a; a diferencia de (B) que consta de dos frases contrastantes: b+c. En el aspecto melódico encontramos secuencias (descendentes en (A), ascendentes en (B)). En el aspecto armónico, encontramos las cadencias auténticas (imperfectas en las frases impares y perfectas en las pares). La región del relativo mayor aparece en la zona media de cada frase creando contraste constante con la tónica.

A continuación, se observan las progresiones armónicas de los primeros 8 compases que comprende la parte(A):

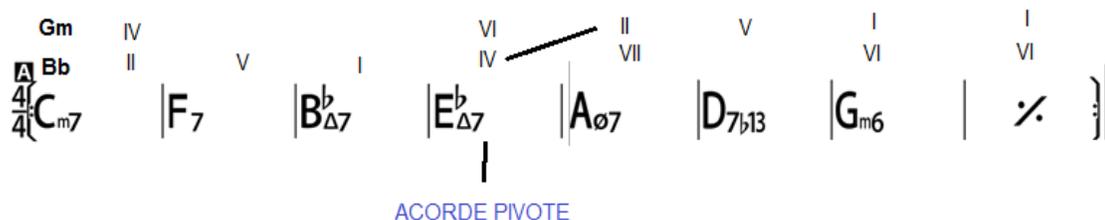


Imagen 20. Análisis armónico parte (A) Autum Leaves

Acá se observan los grados de la tonalidad de Bb y Gm; en los primeros tres compases se evidencia un II|V|I en la tonalidad de Bb, en el cuarto compás hay un acorde pivote, es decir es un acorde que cumple la función de pertenecer a las dos tonalidades y funciona para hacer una modulación de paso -en este caso a su tónica Gm,

En la parte (B) se encuentra la misma secuencia armónica, pero en espejo, es decir que empieza en Gm los primeros cuatro compases y en el quinto compás empezaría la misma secuencia pero en Bb, con una pequeña variación a comparación de los primeros cuatro compases.

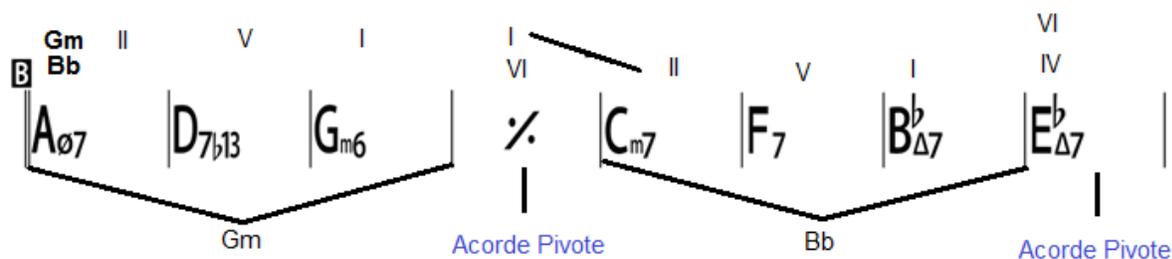


Imagen 21. Análisis armónico parte (B) Autum Leaves

Ahora en la parte (C) vuelve a la tonalidad de Gm, en los dos primeros compases hace II|V pero no resuelve a la tónica sino que por el contrario hace un Turnaround en los dos compases siguientes, este procedimiento es muy común en la forma blues, y sirve como preparación para volver al inicio del tema, ya para finalizar se presenta la cadencia - II|V|I en Gm últimos 4

compases.

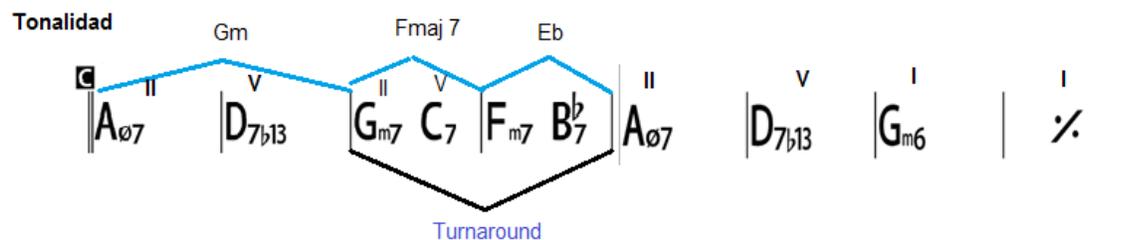


Imagen 22. Análisis armónico parte (C) Autum Leaves

ELEMENTOS EXTRAIDOS DE CADA TEMA		
	Quitate de mi escalera	Autum Leaves
Elementos Melódicos	<ul style="list-style-type: none"> • Pregunta y respuesta entre la marimba voz y respondedoras. • Voces a un intervalo de terceras. • Escala sin el 6 grado. • Arpeggios 	<ul style="list-style-type: none"> • Secuencias ascendentes • Secuencias descendentes
Elementos Armónicos	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía Tonal (V/i) 	<ul style="list-style-type: none"> • ii V i • Modulaciones Bb • Cadencias perfectas e imperfectas • Turnaround • Armonía en espejo • Acordes con colores
Elementos Rítmicos	<ul style="list-style-type: none"> • Ostinatos • Sincopa • Notas largas • Acento en la quinta corchea 	<ul style="list-style-type: none"> • Sincopa • Ostinatos

Tabla 9. Elementos rítmicos armónicos y melódicos extraídos del currulao y jazz.

6.3. Tercera Fase: Proceso de Composición

Después de todo el proceso de recolección de información se empieza la elaboración de las piezas teniendo en cuenta las características generales y comunes de los dos géneros

Proceso de Composición	
Primero	Se define los formatos instrumentales
Segundo	Se define la estructura
Tercero	Se crea los patrones rítmicos (percusión)
Cuarto	Se crea la armonía
Quinto	Se crea las melodías improvisando sobre la armonía
Sexto	Se hace acompañamientos
Séptimo	Se crean segundas voces
Octavo	Se crean cortes y dinámicas.
Noveno	Correcciones y ajustes

Tabla 10. Proceso de Composición

7. Resultados

ELEMENTOS ARMONICOS, RITMICOS, MELODICOS DE JAZZ Y CURRULAO UTILIZADOS EN LAS COMPOSICIONES		
	JAZZ	CURRULAO
ELEMENTOS ARMONICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía con extensiones • Armonía Modal • Armonía Tonal • Prestamos modales 	

	<ul style="list-style-type: none"> • Walking Bass 	
ELEMENTOS RITMICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Sincopa • Patrón rítmico del Swing en el Ride • Desplazamientos • Dualidad rítmica 	<ul style="list-style-type: none"> • Patrones rítmicos tradicionales • Sincopa • Ostinatos • Dualidad Rítmica
ELEMENTOS MELODICOS	<ul style="list-style-type: none"> • Aproximaciones cromáticas a las notas de los acordes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Escala diatónica omitiendo el sexto grado • Segundas voces por terceras y sextas • Movimiento melódico utilizando notas de los acordes • Juego de Pregunta y respuesta entre los instrumentos.

Tabla 11. Elementos rítmicos, armónicos y melódicos utilizados en las composiciones.

7.1. Armonizando

Este tema está pensado o simula a las olas del mar, cuando llega a la orilla de la playa es fuerte y explosivo, cuando se devuelve es más calmado, por eso la existencia de varios picos dinámicos, su formato es; - bajo eléctrico, piano, saxofón, dos cununos, dos bombos, dos guasas

Compases	Partes	Instrumentos	Roll instrumental
1-8	Introducción	Bajo y piano	El bajo es el encargado de realizar el bordón y el piano acompañamiento armónico
9-16		Bajo, Piano, Percusión (cununos, bombos, guasa)	La percusión entra en esta sección y continúa a lo largo del tema hasta el final, también entra la marimba.

17-24	A	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano, Percusión (cununos, bombos, guasa).	La entrada del saxo da a conocer la melodía principal acompañada de la marimba como segunda voz.
25-32	B	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano, Percusión (cununos, bombos, guasa).	En esta parte la melodía principal la hace la marimba como respuesta a la melodía de la parte (A)
33-40	C	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano, Percusión (cununos, bombos, guasa).	El saxo alto toma la voz principal contrastando las dos primeras partes con una dinámica (<i>p</i>) <i>piano</i> ,
41-48	D	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano, Percusión (cununos, bombos, guasa).	En esta parte se sube la dinámica generando un ambiente más explosivo para llegar a la parte de los solos.

Tabla 12. Estructura e instrumentación en la composición armonizando.

Su estructura consta de 5 partes que son: Introducción, A, B, C, D, E (Solos)

Primera parte: *Introducción*, está dividida en dos secciones de 8 compases, el bajo hace un bordón mientras tanto el piano lo acompaña con una armonía (Dm7, Em7); ya en los siguientes 8 compases entra la marimba y la percusión (bombos, cununos, guasa) contrastando la melodía del bajo.

Segunda Parte: *A, B, C, D*, en esta parte cada instrumento sobresale en alguna de las cuatro secciones, en la sección (*A*) el instrumento más importante es el saxo soprano porque es el encargado de llevar la melodía principal, mientras tanto la marimba acompaña en una segunda voz la melodía, en la parte (*B*) cambian los roles estos dos instrumentos, el saxo soprano hace segundas voces y la marimba la voz principal; este mismo cambio pasa en la sección C y D.

7.1.1. Características Generales

7.1.1.1. Aspectos melódicos:

Las melodías del tema se construyen con notas de los acordes (Arpeggios o Cuatriadas) así como se incorpora elementos del jazz como las aproximaciones cromáticas las cuales aparecen en varios momentos del tema, por otro lado, la sincopa es un elemento muy común en la música del Currulao, en esta composición se incluye en varios momentos; en la imagen (numero 23) se muestra algunos estos.

The image shows a musical score for four instruments: Saxo Soprano, Marimba, Bajo Electrico, and Piano. The score is divided into four staves. The Saxo Soprano staff has a blue box around the first measure and a green box around the second measure. The Marimba staff has a blue box around the first measure. The Bajo Electrico staff has a blue box around the first measure and a red box around the second measure. The Piano staff has a blue box around the first measure. Below the staves is a legend with four items: a blue line for 'Notas del Acorde', a red line for 'Sincopa Interna (se da dentro del compas) y Sincopa Externa (se extiende al Primer pulso del otro compas)', a green line for 'Aproximación Cromática', and a yellow line for 'Intervalo entre voces'. To the right of the legend, there are two staves: 'Sax Soprano' and 'Marimba', with a yellow box around the first measure of the Sax Soprano staff.

Imagen 23. Características melódicas en el tema Armonizando

Aunque las melodías tradicionales del currulao son diatónicas, se escogieron algunas ellas con cromatismos para el saxofón, se pretendía aprovechar esta posibilidad melódica del instrumento; para la creación de segundas voces las melodías cromáticas tenían un obstáculo ya que la marimba es diatónica, así que se elabora una segunda voz con notas que están dentro de los acordes y no el acompañamiento cromático, casualmente las notas que se utilizan para esta

segunda voz da como resultado una escala diatónica omitiendo el sexto grado lo cual es una característica melódica común en el currulao.

7.1.1.2. Aspectos Rítmicos

En esta composición se mantuvo la base rítmica de Cununos, Bombos y Guasas tradicional.

Se observa en la imagen (numero 24) dos ejemplos de los cortes ritmicos en (tutti) los cuales se plantean para contrastar las melodias y hacer notar el cambio de seccion, estos cortes aparecen en los dos compases antes de cada seccion.

The image displays two musical examples, 'Ejemplo 1' and 'Ejemplo 2', illustrating rhythmic cuts in a traditional currulao arrangement. The score is written for a variety of instruments, including Saxo Soprano, Marimba, Piano, Bajo, Cununo Hembra, Guasa, and Bombo Golpeador. The instruments are listed in a legend on the right side of the page. The score is divided into two main sections, 'Ejemplo 1' and 'Ejemplo 2', each showing a different rhythmic pattern. The instruments are arranged in a multi-staff format, with the Saxo Soprano and Marimba in the top staves, followed by the Piano, Bajo, Cununo Hembra, Guasa, and Bombo Golpeador in the bottom staves. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The instruments are labeled as follows: Saxo Soprano (red), Marimba (green), Piano (yellow), Bajo (blue), Cununo Hembra (orange), Guasa (purple), and Bombo Golpeador (pink). The score shows rhythmic cuts in the Saxo Soprano, Marimba, Piano, Bajo, Cununo Hembra, Guasa, and Bombo Golpeador parts. The cuts are indicated by colored boxes around the notes. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The instruments are arranged in a multi-staff format, with the Saxo Soprano and Marimba in the top staves, followed by the Piano, Bajo, Cununo Hembra, Guasa, and Bombo Golpeador in the bottom staves. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The instruments are labeled as follows: Saxo Soprano (red), Marimba (green), Piano (yellow), Bajo (blue), Cununo Hembra (orange), Guasa (purple), and Bombo Golpeador (pink).

Imagen 24. Ejemplos de cortes característicos del tema Armonizando

7.1.1.3. Aspectos Armónicos

Se modificó la armonía tradicional pues se propuso acordes con extensiones, es decir, acordes 7, 9, 11, 13, sus4, la mayoría de las notas utilizadas pertenecen a la armonía de los acordes,

incluyendo los colores que tienen las extensiones, adornos que son de uso en la corriente del jazz.

La *introducción* se basa en un ostinato rítmico-armónico con los acordes Dm7sus4, Em7 y Dm7 el cual finaliza con tres acordes que hacen las veces de anacrusa para la sección (A), estos tres acordes son Dm7, Bb7, Gm7 tienen la función de romper el ostinato para cambiar de sección.

Ostinato

Corte

Dm7 B^b7 Gm7

Imagen 25. Ostinatos armónicos que se encuentran en la pieza.

En la sección (A) los primeros cuatro compases se repiten los acordes de Dm7sus4, Em7 y Dm7 como se vio en la introducción, en los siguientes cuatro compases se sustituye el Dm7sus4 del primer compas por un acorde C7, así se le da variedad a esta sección.

acorde 1 frase 1 acorde 2 frase 2

Imagen 26. Variación armónica de la sección (A) de la sección (B).

En la sección (B) presenta un contraste con las secciones anteriores; aquí hay una serie de acordes nuevos, se siente la presencia de la dominante de Dm al final de toda la sección. Cabe anotar que la *introducción* y sección (A) es modal, y la parte (B) es armonía tonal.

Por último en la parte (C) y (D) la armonía es igual que la de la *introducción*.

The image shows a musical score for section (B) with several annotations. A blue box highlights the first three measures, labeled "Acordes nuevos Sección (B)", containing the chords B^bMAJ⁷, B^bMAJ⁷(11b9), and G⁷Dm⁷. A red box highlights the next two measures, labeled "Sección de la cadencia", containing the chords C⁷ and A⁷/C⁶. A green box highlights the final measure, labeled "tonica", containing the chord Dm⁷G⁶. Above the notes, the following chords are listed: B^bMAJ⁷, B^bMAJ⁷(11b9), G⁷Dm⁷, Am⁷, Dm⁷, Em⁷, Em⁷/D, C⁷, A⁷/C⁶, and Dm⁷G⁶.

Imagen 27. Presentación de nuevos acordes y cadencia que evidencia un centro tonal.

SCORE **ARMONIZANDO**

INTRO

MIRANDA

PIANO

ELECTRIC BASS

CONGAS MACHO 1

CONGAS HEMBRA 2

BAMBO GUSTADOR 3

BAMBO GUSTADOR 4

GUANA

Chords: Dm7(b9), E7, Dm7(b9), Dm7, Dm7(b9), E7, Dm7(b9), Dm7, Dm7(b9), Dm7(b9)

2 **ARMONIZANDO**

MIRANDA

PIANO

ELECTRIC BASS

C. DR. 1

C. DR. 2

C. DR. 3

C. DR. 4

DRUMS

Chords: Dm7(b9), Dm7(b9), Dm7, B7, Gm7, Dm7(b9), E7, Dm7(b9), Dm7, C7, E7, Dm7, B7(b9)

Section 1: **ARRANJAMENTO** (Measures 1-12)

Staffs: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet 1 (Ct. 1), Trumpet 2 (Ct. 2), Trumpet 3 (Ct. 3), Trumpet 4 (Ct. 4), Trombone (Tb.), Drums (Dr.), Piano (Pno.), and Music (Mus.).

Chord Progression (Piano): B^bMaj⁷(9) G^bM7 A^bM7 D^bM7 E^bM7 E^bM7/D C⁷ A⁷/C⁴ D^bM⁷/b⁹ E^bM⁷/b⁹ D^bM⁷/b⁹

Dynamic markings: *p*, *f*, *pp*, *ppp*

Section 2: **ARRANJAMENTO** (Measures 13-24) **FINE**

Staffs: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet 1 (Ct. 1), Trumpet 2 (Ct. 2), Trumpet 3 (Ct. 3), Trumpet 4 (Ct. 4), Trombone (Tb.), Drums (Dr.), Piano (Pno.), and Music (Mus.).

Chord Progression (Piano): D^bM⁷/b⁹ D^bM⁷/b⁹ D^bM7 D^bM⁷/b⁹ A^bM7

Dynamic markings: *fff*, *ff*

This musical score is divided into two systems, each covering a 6-measure section. The top system is labeled '5' and the bottom system is labeled '6'. Both systems feature a guitar part at the top with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The guitar part consists of six measures with the following chord sequence: Dm7(b9), A7, Dm7(b9), A7, Dm7(b9), and A7. The second measure of each system includes a 'ARMAGEDDON' annotation above the staff. Below the guitar part are staves for Music (Mtr.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.), all of which are filled with diagonal lines, indicating that the specific musical notation for these instruments is not provided in this score. The bottom system also includes a drum set (Dr.) part with five staves (C. Dr. 1-5) showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The notation for the drums is rendered in red ink.

Musical score for a 7-measure piece, page 49. The score includes staves for Melody, Piano, and Drums, with guitar chords and a "D.S. AL FINE" marking.

Chords: Dm7(b9), A7, Dm7(b9), A7, Dm7(b9), A7, Dm7(b9), A7.

Annotations: ARMONIZZATO, A7 *sfz*, D.S. AL FINE, 7

Drum Parts: C. Dr. 1, C. Dr. 2, C. Dr. 3, C. Dr. 4, Dr.

Page Number: 13

7.2. Mieli

Este tema recrea una fiesta o celebración en la cual se reúnen amigos, conocidos y músicos, solo para el goce y el disfrute; se propone un formato de marimba, batería, bajo, piano y saxofón soprano.

Su estructura consta de 5 partes que se distinguen en: Introducción, parte (A), parte (B), parte (C), y la parte improvisatoria en la (D), estas partes se desarrollan de la siguiente manera.

Compases	Partes	Instrumentos	Roll instrumental
1-8	Introducción	Marimba	La obra empieza con una melodía introductoria a cargo de la marimba, que establece el ritmo de la canción
9-16		Marimba y Piano	El piano entra haciendo una melodía responsorial al ostinato de la marimba.
17-24		Marimba, Batería, Piano y Bajo	En la tercera sección de la introducción están presentes todos los instrumentos de la base rítmica y armónica para crear un ambiente de crecimiento para la entrada del saxofón en la parte (A).
25-40	A	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano y Batería	El Saxo Soprano entra con la melodía principal con dos motivos diferentes, uno para pregunta y el otro para responder.
41-56	B	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano y Batería	En dinámica <i>p</i> (<i>piano</i>) que va creciendo para llegar a la siguiente parte con una intensidad <i>f</i> (<i>forte</i>), la marimba, el saxo soprano y la batería cambian sus motivos, el piano cambia de roll y hace acompañamiento armónico.
57-71	C	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano y Batería	Esta parte es el clímax del tema, la batería realiza una labor importante al usar los platillos con el patrón rítmico de los Guasa y da una sensación explosiva.

72-87	D	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano y Batería	Parte de los solos de Marimba Saxo y Batería.
41-87	FINE	Saxo Soprano, Marimba, Bajo, Piano y Batería	El Fine comienza desde la parte B hasta un compás antes de la entrada de la D.

Tabla 13. Estructura e instrumentación en la composición *Mieli*.

7.2.1. Características Generales

7.2.1.1. Aspectos melódicos

Uno de los aspectos más importantes es la característica responsorial del tema que se da entre los instrumentos, un ejemplo de ello es la siguiente imagen (numero 28).

El piano entra con una melodía a manera de respuesta de la línea melódica de la marimba, esto da ocasión para desplegar elementos imitativos y conexiones melódicas.

The image shows a musical score for Piano and Marimba. The Piano part is in the upper staff, and the Marimba part is in the lower staff. The Piano part has a blue box around a melodic phrase labeled 'Respuesta'. The Marimba part has a red box around a melodic phrase labeled 'Pregunta'. Below the Marimba staff, the chords G⁷(1,2), Am⁷, G⁷(1,2), and Em⁷ are indicated. The key signature is one sharp (F#).

Imagen 28. Dinámica de pregunta y respuesta entre el piano y la marimba.

En la composición el bajo caminante es diatónico pensando en la construcción de la melodía principal. Durante las fases iniciales de la composición se incluyeron muchos cromatismos para las líneas para bajo, pero como resultado surgieron excesivas disonancias por lo que se optó por una línea diatónica más sencilla.

7.2.1.2. Aspectos Rítmicos

La poliritmia hace parte de esta composición en varios momentos ya sea en los cambios de sección o en el patrón rítmico de la batería, esta poliritmia integra dos métricas en un compás 4/4 en una métrica de 6/8; se puede entender de dos maneras un 4 contra 3 o un 3 contra 2; este contraste rítmico pertenece a los dos géneros.

De otra parte, la batería se integra al ensamble con el objetivo de realizar dos funciones; la primera es ser la base rítmica del conjunto y segundo tener una sonoridad distinta a la percusión tradicional.

The image shows a musical score for piano and drums. The piano part is in 4/4 time, with a 6/8 feel. The drum part is in 4/4 time, with a 6/8 feel. A legend below the score identifies three elements: a black line for 'Cuatro contra tres', a red line for 'Tres contra dos', and a green line for 'Pulsos'. The piano part has a black box around the first four measures and a red box around the last two measures. The drum part has a red box around the first three measures and a black box around the last three measures. The piano part has green numbers 1, 2, 3, 4 above the first four measures and 1, 2, 3 above the last two measures. The drum part has green numbers 1, 2, 3 above the first three measures and 3, 3, 3 above the last three measures.

Imagen 29. Dualidad métrica en la composición Mieli.

Este patrón de batería es el más básico del *Swing*, del cual solo se tomó el patrón del *Ride*, *Hit-Hat* pensando en la fusión rítmica con el currulao, este patrón se pasó a 6/8 y dio como resultado un desplazamiento rítmico que dura cuatro compases y vuelve a repetirse hasta el quinto compas.

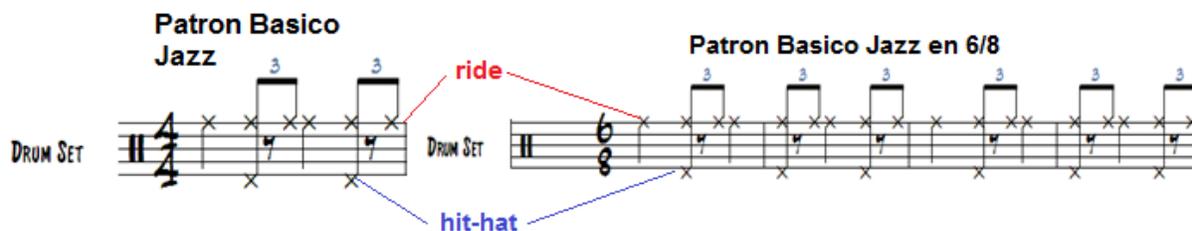


Imagen 30. Patrón del jazz en el ride y en el hit-hat.



Imagen 31. Ubicación de los instrumentos de la batería en el pentagrama.

Ubicación en el Pentagrama	Partes de la Batería	Diferentes Golpes	
Espacio 1	Hit-Hat pie	⊗abierto, X cerrado	Guasas
Línea 1	Bombo	●Golpe Abierto	Bombo Golpeador
Espacio 2	Tom de piso	● Golpe Abierto ◆ Golpe Apagado	Cununo macho
Línea 3	Redoblante	X Aro(crosstic) ● Golpe Abierto	Paliteo
Espacio 4	Tom de Aire 1	●Golpe Abierto	Cununo Hembra
Espacio 5	Hit Hat Baqueta	⊗abierto, X cerrado	Guasas

Tabla 14. Convenciones de la batería en Mieli.

Esta Tabla da a conocer las convenciones de la batería y la adaptación de los patrones rítmicos de la percusión tradicional de currulao a este instrumento.

Estos patrones rítmicos del currulao se han tomado como fuente para adaptarlos a la composición; los propone el baterista Juan Guillermo Aguilar "Cosito" en su DVD Batería Colombiana.



Imagen 32. Ritmo del currulao en la batería. Recuperado del libro bateriacolombiana.com

Se hizo la adaptación fusionando el "Ride Jazz" con los patrones rítmicos del currulao adaptados a la batería y este fue el resultado:



Imagen 33. Patrón de la batería en el tema Mieli.

En los tres sistemas hubo la necesidad de omitir alguna parte de la batería para integrar el patrón del Ride; así que se construyó pensando en tesituras o timbres (Bajos, Medios, Altos o Brilllos) estos patrones se van alternando a lo largo de la pieza con el fin de darle diferentes ambientes a cada una de las partes.

El uso de la sincopa es recurrente en este tema como recurso rítmico y hace parte de la identidad de los dos géneros.

Musical score for Soprano Sax and Piano. The Soprano Sax part shows a melodic line with a syncopated rhythm highlighted by a black box. The Piano part shows a harmonic accompaniment with a syncopated rhythm highlighted by a black box. The chords are Em7, G MAJ7, and Asus7.

Imagen 34. Uso de la sincopa en Mieli

7.2.1.3. Aspectos Armónicos

La armonía en Mieli está creada en base a dos progresiones.

La primera progresión está en la *introducción* hasta parte (A), está construida alrededor de los acordes G13, Am7, Em7.

Musical score for Marimba showing a rhythmic cell in 6/8 time. The cell is repeated in measures 1, 2, 3, and 4. Measures 1 and 3 are highlighted with a black box, and measures 2 and 4 are highlighted with a red box. The chords are G7(13), Am7, G7(13), and Em7.

— Impares
— Pares

Imagen 35. Armonía de la introducción

Esta célula ritmo melódica funciona a manera de ostinato, aparece en los compases impares con un acorde de G13; en los compases pares (2, 4, 6, 8) se proponen dos diferentes células rítmicas, construidas con dos diferentes acordes en alternancia Am7 y Em7, estos acordes tienen proveniencia modal, más aún reflejan un giro melódico característico de la escala pentatónica, de ahí la ambigüedad G y Em.

La segunda progresión comprende la parte (B) y (C), presenta la progresión de acordes diferentes: Em7, Gmaj7, Asus7, Bsus7, B7, acá vemos la utilización de la nota F# en el acorde Gmaj7 y B7, ya que no se había evidenciado en la primera parte.

The image shows a piano score for a specific section. The key signature has one sharp (F#). The chord progression is: Em7, GMAJ7, Asus7, GMAJ7, Asus7, Bsus7. The bass line consists of a simple eighth-note pattern: G, A, B, C, D, E, F#, G.

Imagen 36. Armonía en la parte (B).

The image shows a full musical score for the song "MIELI" by Julian Real. The score includes parts for Soprano Sax, Piano, Marimba, Electric Bass, and Drum Set. The piano part shows a chord progression: G^{7(b9)}, A7, G^{7(b9)}, Em7, G^{7(b9)}, A7, G^{7(b9)}, Em7, G^{7(b9)}, A7, G^{7(b9)}, Em7. The marimba part has a rhythmic pattern of eighth notes. The electric bass and drum set parts are mostly silent, with some drum set activity in the final measure.

2 MIEU

S. Sax. Pno. Mtr. E.B. D.S.

13

G^{7(1,3)} A⁷ G^{7(1,3)} G^{7(1,3)} A⁷ G^{7(1,3)} E⁷ G^{7(1,3)} A⁷ G^{7(1,3)} E⁷

f

A MIEU 3

S. Sax. Pno. Mtr. E.B. D.S.

25

G^{7(1,3)} A⁷ G^{7(1,3)} E⁷ G^{7(1,3)} A⁷ G^{7(1,3)} E⁷ G^{7(1,3)} A⁷ G^{7(1,3)} E⁷

mp

4 B MIEU 4

S. Sr.

PNO.

Mrb.

E.B.

D. S.

37 *mf*

EN7 GMAJ7 Adu7 GMAJ7 Adu7 Bdu7

G^{7(1,3)} A⁷ G^{7(1,3)} EN7

49 *f* C MIEU 5

S. Sr.

PNO.

Mrb.

E.B.

D. S.

49 *f* *mf*

EN7 GMAJ7 Adu7 EN7 GMAJ7 Adu7 Bdu7 EN7 GMAJ7 Adu7 EN7

6

S. Sx. *MIEU* **D** **E7** **GMAJ7** **Asus7** **E7** **GMAJ7** **Asus7**

PNO. **GMAJ7** **Asus7** **Bsus7** **Bsus7** **E7** **GMAJ7** **Asus7** **E7** **GMAJ7** **Asus7**

Mrb.

E.B.

D. S. *et*

Bsus7 **B#7** *MIEU* 7

S. Sx.

PNO. **Bsus7** **B#7**

Mrb.

E.B.

D. S. **Bsus7** **B#7**

73

8. Conclusiones

Este trabajo de investigación permitió un mayor conocimiento y comprensión de las características generales de la música del género del currulao. La labor fundamental para realizar estas composiciones fue entender algunos de los múltiples aspectos en común que el currulao tiene con el jazz, pues comparten orígenes similares, sus raíces africanas se evidencian en sus letras y trata de temáticas muy similares de orden religioso, de laboreo e inspirados en su diario vivir.

Los análisis que se realizaron de las obras sirvieron como fundamento para realizar las composiciones, ese trabajo permitió la extracción de elementos importantes en los ámbitos melódicos, armónicos, estructurales y rítmicos, incluso aspectos pertinentes a la interpretación con la intención que la sonoridad y color específicos de cada género se complementase en una idea.

El resultado de este trabajo son dos composiciones que aspiran ser innovadoras, un buen producto creativo que pretende ser referente de nuestras nuevas músicas colombianas.

9. Referencia Bibliográfica

- Alvarado Burbano, M. X., & Gonzales Sevillano, H. C. (2014). *Currulao: análisis de estructuras musicales a partir de un trabajo*. Sao Pablo.
- Arango Melo, A. M., Hernández Salgar, O., Londoño Fernández, M. E., Miñana Blasco, C., Navia Casanova, P. A., Palau Valderrama, P., . . . Birenbaum Quintero, M. (2010). *Músicas y prácticas sonoras en el pacífico afrocolombiano*. Bogota D.C: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bernal, M. (2003). *De el bambuco a los bambucos*.
- Correa Bedon, T. (2016). "Sonidos de la Selva"; *COMPOSICION DE DOS PIEZAS DE LA NUEVA MUSICA COLOMBIANA BASADAS EN LA SONORIDAD DE LA MARIMBA DE CHONTA*. Obtenido de Repositorio Universidad Pedagógica Nacional : <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1513/TE-11565.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cumbe Guerra, P., & Guerrero Romero, A. (2017). *Pacífico D.C entre musica y ciudad*. Bogota .
- Duque, A., Sanchez, H. F., & Tascón, H. J. (2019). *¡que te pasa vo!* Bogota: ACODEM.
- E.Berendt, J. (1986). *El jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Mexico: Fondo de cultura economica. Mexico.
- Giogia, T. (2011). *The History of Jazz (second edition)*. oxford university press.
- Jaramillo Arias, J. (2014). *Teoria del jazz segunda edicion* . Manizales .
- Jaramillo, M. M. (s.f.). *LOS ALABAOS, LOS ARRULLOS Y LOS CHIGUALOS*.
- Levine, M. (1995). *jazz Theory Book*. U.S.A: Sher Music So .

- Munar Molina, O. F. (2017). Adaptacion de patrones ritmico-melodicos de la marimba de chonta en genero de juga a la guitarra electrica". Zipaquira: Universidad de Cundinamarca .
- noisey Colombia . (25 de Diciembre de 2015). *Vice*. Obtenido de https://www.vice.com/es_co/article/r3qej5/las-15-mejores-bandas-colombianas-2000-20015
- Ochoa, J. S., Convers, L., & Hernandez, O. (2015). *arrullos y currulaos material para abordar el estudio de la musica del pacifico sur colombiano tomo !* Bogota D.C: pontificia universidad javeriana.
- Ortiz, N. (1950). La improvisacion en el "Jazz". 41-48.
- Pineda Monroy, S. A. (2016). *A Cuerda de Chonta*. Obtenido de <file:///C:/Users/User/Downloads/PinedaMonroySamuelAndr%C3%A9s2016.pdf>
- Rawlins, R., & Eddine Bahha, N. (2005). *Jazzology*. Hal Leonard LLC.
- Sabogal Palomino, A. (2010). *Una aproximacion urbana a la musica de marimba* . Obtenido de Repositorio Pontificia Universidad Javeriana: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4483/tesis205.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Stinnet, J. (1988). *Creating Jazz Bass Line*.
- Tascón Hernández, H. J. (2008). *A MARIMBIAR "MÉTODO OIO" para tocar la marimba de chonta*.
- Valentina, G. L. (12 de Octubre de 2019). *bogota.gov.co*. Obtenido de <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-deporte-y-recreacion/festival-colombia-al-parque-2018>

10. Anexos

AUTUMN LEAVES

Musical score for "Autumn Leaves" in G minor, 4/4 time. The score consists of 30 measures across seven staves. It features three main sections: A (measures 1-8), B (measures 9-16), and C (measures 17-30). Chord progressions include Amin7(b5), D7, Gm7, Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, C9, Fm7, Bb7, and (E7).

Section A (Measures 1-8): Amin7(b5) | D7 | Cm7 | F7 | Bbmaj7 | Ebmaj7 | Gm7 | Cm7

Section B (Measures 9-16): Amin7(b5) | D7 | Gm7 | Cm7 | F7 | Bbmaj7 | Ebmaj7 | Amin7(b5)

Section C (Measures 17-30): Amin7(b5) | D7 | Gm7 | C9 | Fm7 | Bb7 | Ebmaj7 | Amin7(b5) | D7 | Gm | (E7)

Score

QUITATE DE MI ESCALERA

Currulao

Grupo Socavón
Transcripción: Julian Real

Musical score for the first system of 'Quitate de mi Escalera'. The score includes vocal parts and instrumental parts for various percussion instruments. The vocal parts are: Requito 2 (soprano), Bordon 3 (bass), and Gusa 1 & 2 (two voices). The instrumental parts are: Bombo Golpeador, Bombo Arrulador 2, Cuntao Macho 3, Cuntao Hembra 4, Gusa 1 & 2 (two voices), and Gusa 2 & 6 (two voices). The lyrics for the vocal parts are: A-yaü por d'oa o-uua eee, eeee, eeehh yo ya me voy ouau, eee, eeee, eeehh qui.

2

QUITATE DE MI ESCALERA

Musical score for the second system of 'Quitate de mi Escalera'. The score includes vocal parts and instrumental parts for various percussion instruments. The vocal parts are: Rq. 2 (soprano) and Bn. 3 (bass). The instrumental parts are: B.G. 1 (Bombo Golpeador), B.A. 2 (Bombo Arrulador 2), C.M. 3 (Cuntao Macho 3), C.H. 4 (Cuntao Hembra 4), G.1.5 (Gusa 1 & 2), and G.2.6 (Gusa 2 & 6). The lyrics for the vocal parts are: qui - ta - te de mis - ca - le - ra no me ha - gas os - cu - ri - dad o - uua, eee, eeee, eeehh.

QUITATE DE MI ESCALERA

Dm Am Dm 3

27

Rq. 2

Bn. 3

B.G. 1

B.A. 2

CM. 3

CH. 4

G. 1.5

G. 2.6

de - ja-me en-trar a o - tro que... me ten - ga vo - lun-tad...

39

Rq. 2

Bn. 3

B.G. 1

B.A. 2

CM. 3

CH. 4

G. 1.5

G. 2.6

o - umm... ecc... ecc... ecc... a

QUITATE DE MI ESCALERA

5

51

Rq. 2

Bn. 3

B.G. 1

B.A. 2

CM. 3

CH. 4

G.1.5

G.2.6

sa - bi - no yo bus - ca - hu ya - sa - bi - no non - con - tré - o - umi, eec, ecec, ecehh

63

Rq. 2

Bn. 3

B.G. 1

B.A. 2

CM. 3

CH. 4

G.1.5

G.2.6

hay sa - bi - no de mi vi - da yo - nun - ca - teol - vi - du - re - o - umi, eec, ecec, ecehh

QUITATE DE MIESCALERA

7

75

Rq. 2

Bn. 3

B.G. 1

B.A. 2

CM. 3

CH. 4

G. 1.5

G. 2.6

el hom - bre, el hom - bre ay por el hom - bre ooh... por el hom -

87

Rq. 2

Bn. 3

B.G. 1

B.A. 2

CM. 3

CH. 4

G. 1.5

G. 2.6

- bre, ooh... por el hom - bre ooh... por el hom - bre, ooh... por el hom - bre ooh... por el hom - bre