



PACIFIC GÓSPEL

JOSE ARTURO RIASCOS CAMACHO

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS
BOGOTÁ, COLOMBIA
2023**

PACIFIC GÓSPEL

JOSE ARTURO RIASCOS CAMACHO

Trabajo de Grado presentado para optar el título de Magister en Músicas Colombianas

Asesor:

María Elena Anchíco Solís

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS
BOGOTÁ, COLOMBIA
2023**

NOTA DE SALVEDAD DE RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL

“La Universidad El Bosque no se hace responsable por los conceptos emitidos por el investigador en su trabajo y sólo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo, en búsqueda de la verdad”

Resumen

El proyecto de investigación-creación **Pacific Góspel** se fundamenta en el denominado movimiento de las Nuevas Músicas Colombianas, a partir de esta etiqueta y la apropiación de los elementos constitutivos de estas músicas se crearon de manera experimental tres canciones con letras cristianas desde las músicas del conjunto de marimba y el góspel afroamericano. Se hace un breve recorrido por el contexto de estas dos culturas al analizar sus fundamentos, precursores y bases musicales; como apoyo a lo anterior, se hace una visita al territorio de Guapi para que por medio de entrevistas, fotos y videos se recopile el acervo cultural de este territorio y a su vez se indague sobre los ritmos de las músicas de marimba, con los portadores de esta herencia. Por otra parte, se plantea un marco teórico de las músicas del pacífico sur tomando como referentes a Alexander Duque, Héctor Francisco Sánchez y Héctor Javier Tascón con sus libros ¡Que te pasa a vo! y A Marimbiar. Con relación a las Nuevas Músicas Colombianas se aborda a Nathaly Gómez con su amplio estudio sobre el surgimiento de las NMC y desde el góspel, se toma como referente Eileen Southerd con su libro “Historia de la música negra norteamericana”, Kirk Franklin con su producción musical titulada “The Kirk Franklin and the family collection” y por último a Kurt Cowling con su libro el “Góspel Piano” se hace un análisis por su historia, precursores y desarrollo musical, y como este género influenció toda la música de esta nación en las iglesias. El enfoque metodológico se sustenta en la investigación creación como herramienta para generar conocimiento, donde se explora y experimenta para producir tres canciones con letras cristianas, basadas en las músicas de marimba, y el góspel afroamericano bajo el movimiento de las nuevas Músicas Colombianas.

Palabras claves: Conjunto de marimba, góspel, nuevas músicas colombianas, Pacifico Sur, Coro Góspel, Instrumentos urbanos, Currulao, Juga y bunde.

ABSTRACT

Creation project **Pacific Góspel** is based on the so-called New Colombian Music movement. From this label and the appropriation of the constituent elements of this music, three songs with Christian lyrics were experimentally created from the music of the group. of marimba and African-American gospel. A brief tour is made of the context of these two cultures by analyzing their foundations, precursors and musical bases; In support of the above, a visit is made to the territory of Guapi so that through interviews, photos and videos the cultural heritage of this territory is compiled and at the same time the airs of marimba music are investigated, with the bearers of this inheritance. On the other hand, a theoretical framework of the music of the South Pacific is proposed taking as references Alexander Duque, Héctor Francisco Sánchez and Héctor Javier Tascón with their books ¡Que te happen a vo! and A Marimbiar. In relation to New Colombian Music, Nathaly Gómez is approached with her extensive study on the emergence of the NMC and from gospel, Eileen Southerd is taken as a reference with her book “History of North American Black Music”, Kirk Franklin with his production musical entitled “The Kirk Franklin and the family collection” and finally Kurt Cowling with his book “Gospel Piano” an analysis is made of his history, precursors and musical development, and how this genre influenced all the music of this nation in the churches. The methodological approach is based on creative research as a tool to generate knowledge, where it is explored and experimented to produce three songs with Christian lyrics, based on marimba music, and African-American gospel.

Keywords: Marimba ensemble, góspel, new Colombian music, South Pacific, Góspel Choir, Urban instruments, Currulao, Juga and bunde.

FORMATO DE MEMORIA

La memoria del presente trabajo de grado fue desarrollada como trabajo escrito y formato de sitio web. A través del siguiente enlace se puede ingresar a ese sitio web:

<https://pacificgospel.wixsite.com/pacific-gospel>

ÍNDICE

Capítulo 1. La génesis	14
Justificación	14
Objetivo General	15
Objetivos Específicos.....	16
Antecedentes.....	16
Metodología.....	20
Primera Fase: Exploración musical.	22
Segunda Fase: Comprensión y Análisis Musical.....	24
Tercera Fase: composición y arreglos, ensayos y montaje.	25
Cuarta fase: grabación y producción musical.	25
Capítulo 2. Diáspora.....	26
Marco Contextual.....	26
El Origen.....	26
Contexto Geográfico Pacífico Sur	28
Contexto del Góspel Afroamericano.....	31
Aspectos importantes.....	32
Capítulo 3. Marco Epistemológico.....	33
Músicas del pacífico sur	33
Organización instrumental.....	36
Estructura de la música tradicional de marimba:.....	38
Análisis de los instrumentos del conjunto de marimba	39
Marimba.....	40

La división de la marimba en regiones y subregiones se basa en el rol que cumple cada segmento en la música. Este rol se puede clasificar en tres categorías:	41
Góspel Afroamericano	41
Generalidades del góspel	42
Precusores del góspel	43
Recursos utilizados en el góspel vocal.....	47
Nuevas Músicas Colombianas.....	51
Capítulo 4. Reencuentro con los portadores de una herencia viva	55
Antes del encuentro.....	56
En el territorio	57
Capítulo 5. Éxodo	63
Capítulo 6. Recursos.....	67
Capítulo 7. Conclusiones	69
Referencias bibliográficas	71

Índice de figuras

Figura 1. Fases de la metodología Pacific Góspel.....	21
Figura 2. Territorios música de marimba.....	29
Figura 3. Población NARP Según Entidad Territorial.....	30
Figura 4. Conjunto de marimba.....	37

Listado de ilustraciones

Ilustración 1. Entrevista maestra Nani Valencia.....	23
Ilustración 2. Entrevista maestra Francisco Torres.....	23
Ilustración 3. I Encuentro de saberes circulantes Universidad del Valle.....	24
Ilustración 4. Encuentro musical con el maestro Hugo Candelario.....	24
Ilustración 5. Arreglos para marimba.....	25
Ilustración 6. Equipo de voces y productor.....	26
Ilustración 7. Ilustración 7. Charles Albert Tindley.....	44
Ilustración 8. Thomas Dorsey.....	45
Ilustración 9. Mahalia Jackson.....	46
Ilustración 10. Orquesta de Lucho Bermúdez.....	52
Ilustración 11. Orlando el cholo Valderrama.....	53

Introducción

Pacific Góspel es un proyecto de investigación creación, el cual busca resaltar la cultura musical de dos pueblos afrodescendientes de la diáspora, por medio de la composición experimental urbana de tres canciones con letras cristianas, basadas en las músicas del conjunto de marimba, el góspel afroamericano, bajo el movimiento de las Nuevas Músicas Colombianas. Es importante resaltar que a cada canción se le hizo un arranger para voces ya que las melodías del góspel están armonizadas en tres partes: soprano, alto, tenor (Cowling, 2007) además, se tienen en cuenta algunos instrumentos urbanos tales como guitarra eléctrica, bajo, piano, batería, trompeta, saxofón y trombón.

Se hace un recorrido a esta cruenta historia de esclavización que une a dos pueblos afrodescendientes y un análisis a las músicas de marimba y al góspel afroamericano, con la intención de apropiarse de los elementos característicos de las mismas, para ello, fue necesario consultar diferentes fuentes: audios, partituras, videos, artículos, revistas, monografías y libros; además, se hace un acercamiento al conjunto de marimba a través de la interpretación de los instrumentos que lo conforman. Para este proceso se contó con el acompañamiento de primera mano de dos maestros: María Elena Anchíco Solís para el análisis e interpretación del conjunto de marimba y para el análisis del góspel, su estructura y forma, a Javier Pérez Sandoval. El resultado de este proceso es la composición experimental urbana de tres canciones bajo la metodología de la investigación creación y se toma la propuesta sonora experimental de las (NMC) las cuales se pueden dividir en tres categorías, como lo afirma Gómez Nathaly (2015).

Las nacientes propuestas sonoras de NMC podrían clasificarse en tres divisiones según sus inclinaciones, sin que esto signifique definir fronteras entre ellas, ya que gran parte de estos músicos son amigos y han compartido ideas y tendencias en varios proyectos. Estas tres miradas son: 1) Experimentación (Curupira, La Mojarra Eléctrica, La Revuelta), 2) Electrónica (Systema Solar, Bomba Estéreo, Sidestepper, Chocquibtown) y 3) Chucuchucu y música tropical de la mitad siglo XX (Frente Cumbiero, Las Pirañas, Los Meridian Brothers). (p.58)

Esta etiqueta o denominación presentada desde la academia, la institucionalidad y la prensa, son como palabras autorizadas que permiten al proyecto de investigación-creación Pacific Góspel tener fundamentos sólidos al momento de crear tres canciones por medio de la experimentación y la apropiación de los elementos característicos de estas músicas ya mencionadas.

Es importante mencionar que el proyecto Pacific Góspel pretende ser un punto de referencia en innovación por medio de recursos que se usan en el góspel afroamericano como por ejemplo giros melódicos, armonías como dominantes secundarias, acordes en inversiones, disminuidos, armonía paralela, entre otros. Estos sonidos y texturas dentro del conjunto de marimba hacen que estas adquieran un nuevo sonido, nuevos seguidores y puedan ser insertadas de una manera comercial.

Por otra parte, el diálogo de la marimba cromática a través de un lenguaje góspel como fills, preguntas-respuestas, la utilización de un coro góspel en el conjunto de marimba es algo novedoso dentro de este lenguaje musical, sumado a la participación de algunos instrumentos urbanos que interpretan los ritmos y melodías del conjunto de marimba, hacen que este diálogo conecte con el movimiento de las nuevas músicas colombianas (NMC).

Cabe resaltar, que se realizó un trabajo de campo en el territorio de Guapi que sirvió como reencuentro con maestros de la tradición viva para conocer de primera mano la importancia de estas músicas dentro de su contexto, lo que significó un valioso aporte para el presente proyecto, ya que la enseñanza-aprendizaje de estas músicas se da por transmisión oral, como lo es el currulao, “según Martínez (2005) en la Costa Pacífica la enseñanza del currulao se da por transmisión oral” (p. 119). Aunque no es la única manera de apropiarse de los elementos que constituyen estas músicas, también hay un acercamiento a ellas por medio de la lectura musical, como lo afirma (Arenas, 2007, en Tascón, 2008).

Es necesario conocer su fundamento conceptual, pues éste no surge de una mera especulación inmediatista sino como resultado de una visión desde la práctica, donde se implementa la mediación de la academia occidental en la escritura y además se recogen los conocimientos tanto de los actores importantes como de los músicos “mayores”.

Además, de escuchar la tradición oral, el visitar el territorio, permite formar amistades que contribuyan a fortalecer esta búsqueda experimental musical, como fue el caso de “Juan David Castaño y José Antonio Torres “Gualajo” o Urián Sarmiento y el gaitero Sixto Silgado “Paito”” (Sevilla et. al., 2014 como se citó en Gómez, 2015) en mi caso particular, pude crear una amistad entre la maestra Nani Valencia y el maestro Francisco Torres Solís quienes contribuyeron con sus saberes al fortalecimiento teórico y experimental del presente proyecto musical.

Espero que el lector, pueda encontrar en las siguientes páginas una ventana emotiva a la experimentación con las músicas tradicionales del pacífico, en un encuentro con el góspel afroamericano, en donde puedan dialogar el misticismo de dos culturas con una misma raíz, África.

Capítulo 1. La génesis

La palabra génesis en femenino (la génesis) alude al origen o la causa de algo. Aunque ambos significados están relacionados, ya que el Génesis es precisamente la parte del Antiguo Testamento en la que se presenta una explicación del origen del mundo, lo adecuado es utilizar el femenino cuando se quiere hablar sobre el principio de algo y reservar el masculino como nombre de ese libro en concreto.

Justificación

A partir de la constitución (1991), Colombia es reconocida como un territorio pluriétnico y multicultural, este hecho histórico permite que los afrodescendientes sean reconocidos como agentes activos en la construcción del tejido social, político, económico y cultural del país, por tal razón, todas las manifestaciones culturales de los afrodescendientes tienen un espacio en todo el territorio nacional con la garantía o derecho de ser visibilizadas, difundidas y salvaguardadas. En este orden de ideas el proyecto musical Pacific Gospel, busca resaltar la riqueza que se halla en las músicas de la diáspora como son las músicas del conjunto de marimba y el góspel afroamericano bajo el movimiento “denominado desde la academia, la prensa, la gestión estatal y los músicos como NMC” (Gómez, 2015, p.47).

Desde muy chico la música atrapó mi atención, aunque no tuve la oportunidad de estudiarla en mis primeros años de vida. Cuando tuve la fortuna de acercarme a ella para realizar estudios en la Universidad del Valle, me di cuenta que no toda la música despertaba en mí esa curiosidad de estudiarla o interpretarla, es en esa búsqueda que me encuentro con las músicas del pacífico, la música de mis ancestros y la música afroamericana la cual

también tiene esa herencia africana. Por lo anterior, con estas músicas me siento más cómodo para expresar a través de la composición e interpretación mi propia voz.

Por otra parte, este apego o arraigo a estas músicas viene por la historia que hay tras ellas, creo que la música tiene puntos de cohesión y es ahí precisamente que podemos tejer y contar nuevas historias que hablen de esa melancolía de ese desarraigo a fuerza de mi natal África, pero también la alegría y la esperanza de un mejor futuro; y por qué no, crearlo a través del lenguaje universal. Por ello, el presente proyecto de investigación-creación busca resaltar la africanía de dos culturas afrodescendientes de la diáspora, a través de las músicas de marimbas y el góspel afroamericano bajo el concepto de nuevas músicas colombianas (NMC) por medio de tres canciones con letra cristianas.

Ahora bien, hablar de letras cristianas me inspira para acercarme en gratitud por la vida, acercarme a ese ser supremo por medio de la música, como en su momento lo hicieron los antiguos maestros como Bach, Handel, Mendelssohn, entre otros. “Desde la cosmología cristiana evangélica se entiende que el hombre fue formado para adorar a Dios (Warren, 2002) y, que en este sentido, la música representa un medio adecuado –no necesariamente el único– para entrar a la presencia divina” (González, 2020, p.8). La biblia afirma: “Mi boca rebosa de alabanzas a tu nombre, y todo el día proclama tu grandeza” Salmo 71:8 Reina Valera 1960. Es importante que las personas que se identifican con estas creencias, puedan encontrar en las NMC una oportunidad de adoración a ese ser superior.

Objetivo General

Componer tres canciones con letras cristianas, basadas en las músicas de marimba, y el góspel afroamericano, bajo el movimiento de nuevas músicas colombianas.

Objetivos Específicos

- Analizar los elementos constitutivos de las músicas de marimba y el góspel afroamericano.
- Realizar trabajo de campo en Guapi para conocer las prácticas musicales dentro del contexto.
- Crear un sitio web donde se encuentre toda la información recopilada del proyecto de investigación creación Pacific Góspel.
- Grabar tres canciones como resultado sonoro de esta investigación en un formato de audio y videoclip.

Antecedentes

Para el desarrollo del presente trabajo se han tenido en cuenta algunos antecedentes que aportan información importante, valiosa y pertinente con el propósito de orientar este proyecto de investigación creación. A continuación, se presentan cuatro tesis relacionadas con las Nuevas Músicas Colombianas, a saber:

Correa (2016) en su proyecto “Sonidos de la selva y la calle” composición de dos piezas de la nueva música colombiana basada en la sonoridad de la marimba de chonta” elaborado en la Universidad Pedagógica Nacional ilustra tres componentes que sustentan este trabajo que son: investigación, reconocimiento y experimentación. Describe cómo una investigación seria y exhaustiva arroja resultados fidedignos en un proceso de acercamiento a lo tradicional; en segundo lugar, está el diferenciar los elementos de lo que es tradicional y lo que no, para así darle paso a la experimentación a lo que el autor denomina como la

nueva música colombiana, en este proyecto confluyen o se encuentran las músicas de marimba con elementos de jazz dándole paso a instrumentos urbanos como el saxo, batería, piano, contrabajo, dejando como resultado una nueva sonoridad fresca y llamativa. Este trabajo encuentra relación directa con el proyecto de investigación creación en desarrollo porque tiene tres componentes claros que son las músicas de marimba, la música afroamericana en este caso el jazz y por último las (NMC).

Ibarra (2022) Marimbass es un trabajo de investigación- creación el cual plantea la recopilación de una información específica sobre las características musicales de la Marimba de Chonta, y a partir de ahí brindar a las músicas de marimba una serie de recursos proporcionados desde la técnica del bajo eléctrico como son: el Slap, Chord Melody y Tapping, de esta manera diversificar el lenguaje del bajo eléctrico en las músicas de marimba. Dicho trabajo en mención, tiene cercanía con el presente proyecto de investigación creación ya que involucra elementos como la música tradicional del Pacífico sur de Colombia, las nuevas músicas colombianas (NMC) y una propuesta musical novedosa, insertando al bajo eléctrico como protagonista de unas posibles maneras de interpretar las músicas del Pacífico sur con sus aires tradicionales como el Bunde, Juga y Currulao bajo una perspectiva urbana.

Medina (2019) tesis realizada en la Universidad El Bosque. “Ondeadá” es un proyecto de investigación-creación musical donde se experimenta con la música tradicional del Pacífico sur, lo nuevo o novedoso se halla en que se inserta a estas músicas la técnica de la marimba japonesa la cual, consiste en que una persona debe interpretar tanto lo que hace el bordonero como lo que hace el requintero, es decir la interpretación instrumental se dará a cuatro baquetas, para lograr ello se hizo necesario que la autora desarrollara

técnicas de independencias para sus manos, logrando así nuevas texturas tímbricas, armónicas, melódicas, acordes no tan solo a manera de arpeggio sino también de manera simultánea, esto hace una percepción armónica diferente. Por otra parte, de la música popular urbana se tomaron sonidos digitales relacionados con la música “electrónica”, así como estructuras y formas características de algunas músicas populares como el hip-hop y el reggae, por último y no menos importante, la autora centra su atención en el rol que desempeña la mujer, en un mundo musical agresivamente machista, develando así la discriminación que existe hacia la mujer y las desventajas que tienen.

Arismendi, A. S. (2012). Curupira y las nuevas músicas colombianas (NMC): una lectura desde los estudios culturales. *Comunicación, Cultura y Política*, (5), 11-23.

Este documento trata como en el año 2000 los grupos musical Curupira, la Mojarra eléctrica, la Revuelta, Chocquibtown, Bomba Estéreo, Tumbacatre entre otros, proponen nuevos sonidos, en su búsqueda por resaltar y experimentar con las músicas tradicionales y otros géneros, en especial “ANGLO”, surgió un nuevo movimiento musical, lo que hoy conocemos como las nuevas músicas colombianas. Este artículo analiza, desde la mirada de los estudios culturales, la manera en que Curupira se relaciona con: la circulación, las formas de conocimiento y aproximación musical, la utilización de nociones espacio-temporales y la idea de nación, ámbitos en los que se evidencia la presencia de discursos dominantes, pero a la vez se identifica el surgimiento de otras rutas creativas.

Ahora bien, con relación a la música Góspel, se destacan las siguientes investigaciones:

Vega (2016) Aproximación a algunos elementos vocales que caracterizan al género góspel a partir del análisis de dos cantantes, Mahalia Jackson y Yolanda Adams, elaborado en la Universidad Pedagógica Nacional.

Esta investigación hace un acercamiento a los elementos vocales que caracterizan al género góspel de forma descriptiva y conceptual, mediante el análisis de dos cantantes. Tiene un marco referencial dividido en la historia del góspel y la anatomía y fisonomía de la voz. Antes del análisis, son descritas las categorías para el mismo, divididas en: Elementos vocales músico-estilísticos y elementos vocales de emisión. Los resultados de la investigación arrojan cuadros comparativos, hipótesis y conclusiones con respecto a la evolución del género y a las características que tienen los elementos vocales del mismo.

Este proyecto de investigación comparte la temática directa con el proyecto de investigación-creación *Pacífico Góspel*, ya que este género es columna vertebral para el desarrollo del presente trabajo, puesto que estas personas provenientes de un mismo lugar, África, y cómo, bajo esta condición de esclavos crean una cultura musical afroamericana que inicia en las iglesias, permeando todos los estados unidos, de esta manera influyen en la historia de la música del siglo XX tanto en lo sacro como lo secular.

González (2020) ciclo de canciones “oraciones del camino en géneros andinos colombianos”, realizado en la universidad el Bosque.

Es un proyecto de investigación-creación el cual fue dirigido hacia la elaboración de un repertorio vocal con letras cristianas, por medio de la utilización de los géneros andinos colombianos como lo son el pasillo, el bambuco, la guabina y la danza. Para la creación de las canciones se desarrolló un proceso de experimentación y apropiación de

los elementos característicos de los géneros musicales seleccionados, en donde a través del análisis y el montaje de repertorios pertenecientes a estas músicas tradicionales, se realizó el acercamiento y la exploración de nuevos lenguajes sonoros y estéticos para introducirlos en las músicas cristianas. Este proyecto de investigación-creación se relaciona directamente con el proyecto en desarrollo Pacific Góspel por su cercanía con la composición de letras bajo las doctrinas cristianas.

Metodología

La investigación creación hace una apuesta por el conocimiento a través de la exploración y la práctica artística, donde la esencia para la creación nace de la persona que crea, así que, son inseparables sujeto y objeto de investigación- creación, para la generación de conocimiento en donde no solo el producto es relevante, sino también el proceso de transformación que experimenta el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación. El propio Picasso (seguramente indignado) decía: “¡En la pintura hay que hablar de problemas! ¡Los cuadros no son otra cosa que investigación y experimento! Nunca pinto una obra de arte. Todos mis cuadros son investigaciones. Yo investigo constantemente, y en toda esta continua búsqueda hay un desarrollo lógico.” (Walter, 1990: 51).

Esta investigación se orientó con el propósito de componer tres canciones con letras cristianas, basadas en las músicas de marimba, y el góspel afroamericano, bajo el movimiento de nuevas músicas colombianas. Corresponde a un estudio cualitativo, por cuanto pretende analizar los elementos constitutivos de las músicas de marimba y el góspel afroamericano para luego crear. La creación es, por lo tanto, un modo de investigación que está orientado con un propósito firme de avance y se desarrolla bajo la aplicación de una

metodología que garantiza unas fases del proceso investigativo como se describe en la figura continuación:

Figura 1.

Fases de la metodología Pacific Góspel



Las técnicas e instrumentos utilizados fueron en primer lugar, los relatos de vida a maestros sabedores de la comunidad de Guapi, que son entendidos como escenarios de encuentro que denotan el sentido de las voces, los cuales aparecen en las memorias de quienes se narran. En palabras de Bolívar y Domingo (2006), Como modo de conocimiento, el relato capta la riqueza y detalles de los significados en los asuntos humanos (motivaciones, sentimientos, deseos o propósitos), que no pueden ser expresados en definiciones, enunciados factuales o proposiciones abstractas, como hace el razonamiento lógico formal (p. 6). Los relatos de vida constituyen una fuente de comprensión de las formas en que las personas representan el mundo, a través de la narración de sus interpretaciones y significados de la experiencia en acontecimientos

particulares, y por lo tanto, a partir de esta técnica, se narran aspectos concretos de las trayectorias de vida de las personas. Se utilizó como instrumento un protocolo para la sistematización y registro de la información, los Anexo 1 y Anexo 2.

Además, se realizó observación en diferentes espacios de la visita hecha a Guapi donde se asistió a diferentes manifestaciones artísticas musicales en espacios como la iglesia, casa de la cultura y al aire libre. Además, se analiza los elementos melódico-armónico en las voces de soprano, contralto y tenor, en las obras Góspel de Kirk Franklin con el propósito de conocer y experimentar con base en dicho contenido vocal.

Primera Fase: Exploración musical.

En esta fase se recopila información a través de los relatos de vida, por medio de unas entrevistas semiestructuradas que se aplican a diferentes maestros del municipio de Guapi, además de este instrumento, se compila información a través de artículos de investigación, monografías, videos, libros, cartillas, discografía y por supuesto la práctica vivencial que surge de la inmersión realizada en este municipio la cual también permite profundizar y consolidar el conocimiento con el propósito de cubrir cada uno de los temas que atañen a este trabajo de investigación- creación Pacific Góspel.



Ilustración 1. Entrevista maestra Nani Valencia



Ilustración 2. Entrevista maestro Francisco Torres

Segunda Fase: Comprensión y Análisis Musical.

En esta fase busca que a través de la escucha activa, el análisis de material escrito, la interpretación de los ritmos, melodías y armonías compuestas en estas músicas genere unos insumos que permita la apropiación de los elementos que las constituyen, de esta manera se abre un espacio para que estas músicas sean reinterpretadas bajo el lente de las nuevas músicas colombianas.



Ilustración 3. I Encuentro de saberes circulantes Univalle



Ilustración 4. Encuentro musical con el maestro Hugo Candelario

Tercera Fase: composición y arreglos, ensayos y montaje.

En esta fase se le da alas a la imaginación, la cual es el motor de la creación, aquí se abre el telón a la experimentación entre estas músicas, se le da paso a la exploración armónica, melódica, tímbrica, tanto instrumental como vocal, en esta fase se prioriza las composiciones y los arreglos, que van de la mano con la edición de los mismo, también se establecen los días de ensayo y la duración de ellos, y unos posibles ensayos extras, dependiendo de la dificultad de los arreglos, para así darle paso a la grabación de cada una de las composiciones.

Ilustración 5. Arreglos para marimba



Cuarta fase: grabación y producción musical.

En esta fase se realizó la grabación de cada instrumento por separado al igual que las voces, la casa productora fue Mano Destra en cabeza de Luis García.



Ilustración 6. Equipo de voces y productor

Capítulo 2. Diáspora

Marco Contextual

El presente proyecto de investigación creación, se desarrolla tomando como contexto las músicas del conjunto de marimba y el góspel afroamericano bajo el movimiento de las nuevas músicas colombianas, en este orden de ideas, se desarrollan a continuación los anteriores conceptos.

El Origen.

Al remontarme al pasado, puedo sentir el dolor de aquellas personas que fueron desarraigadas a fuerza, sangre, muerte y mucho dolor; a estos seres humanos les arrebataron sus sueños, padres, esposas, hijos, abuelos, fueron dispersos sin esperanza por diferentes lugares del mundo, para someterlos como esclavos a todo tipo de trabajo sin ninguna remuneración, despojados de su dignidad humana para ser tratados como animales, cosas y mercancía.

Esta es precisamente la historia de esclavización, desprecio y abandono que sufrieron personas nativas del continente africano por su color de piel, y llevados a dos

naciones diferentes, desde las cuales ellos, -los negros- forjaron con los años y mucha resistencia dos culturas: Afrocolombiana y Afroamericana.

A continuación, una breve historia del continente africano.

En algunos reinos de África se practicaba el sometimiento o esclavización en contra de personas pertenecientes a tribus más débiles, estas eran vendidas a países como Egipto, India, o a comerciantes árabes. A comienzos del siglo XIV, reinos europeos como España, Portugal y Francia llegaron al continente africano para esclavizar personas, llevándolos a la fuerza a América durante un periodo de casi cuatrocientos años.

Los trajeron al continente americano desde África Occidental, procedentes de distintas etnias como Congo, Angola, Lucumis, Fulo, Bran, Biafaras, Mandingas, Yolofofos y Fulopos, fueron traídos desde los puertos de Loanda, el Mina, Cacheo, Sierra Leona, San Tome y las islas Cabo Verde. (Arango, 2008, como se citó en Correa, 2016). Estas personas sufrieron el vejamen más cruel de deshumanización de la historia de los seres humanos.

El marco legal del imperio español en el siglo XVI rescató una legitimidad jurídica de la esclavitud, de la mano de reflexiones filosóficas, teológicas y antropológicas. Las sociedades coloniales elaboraron una serie de discursos producidos por las élites por medio de múltiples instancias políticas, civiles, jurídicas y religiosas para construir imaginarios dicotómicos y antagónicos, donde lo puro y civilizado correspondía a la cultura dominante española (europea), mientras que el estereotipo de las culturas africanas y de originarios de América fueron descritas como salvajes, bárbaras, primitivas o diabólicas (Adorno, 1987).

Las ideas de inferiorizar y defender la esclavitud, gozaban de una completa autoridad y beneplácito por los círculos eruditos que, además, estaban encargados de dar forma a los discursos sobre las identidades de los esclavos africanos y sus descendientes

(Díaz, 2003). Para esto se apoyaban en ideas de filósofos y naturalistas que, a lo largo del periodo colonial, desarrollaron la idea de raza como un concepto científico para finalmente justificar por qué algunos seres humanos merecían ser esclavizados. En el caso de los africanos, el color de su piel y su lugar de origen era una marca de inferioridad natural, merecedora de todo tipo de humillaciones y violencias, desposeídos de humanidad, por ende, de capacidades éticas, morales, intelectuales, sociales y organizativas (Chávez, 2007).

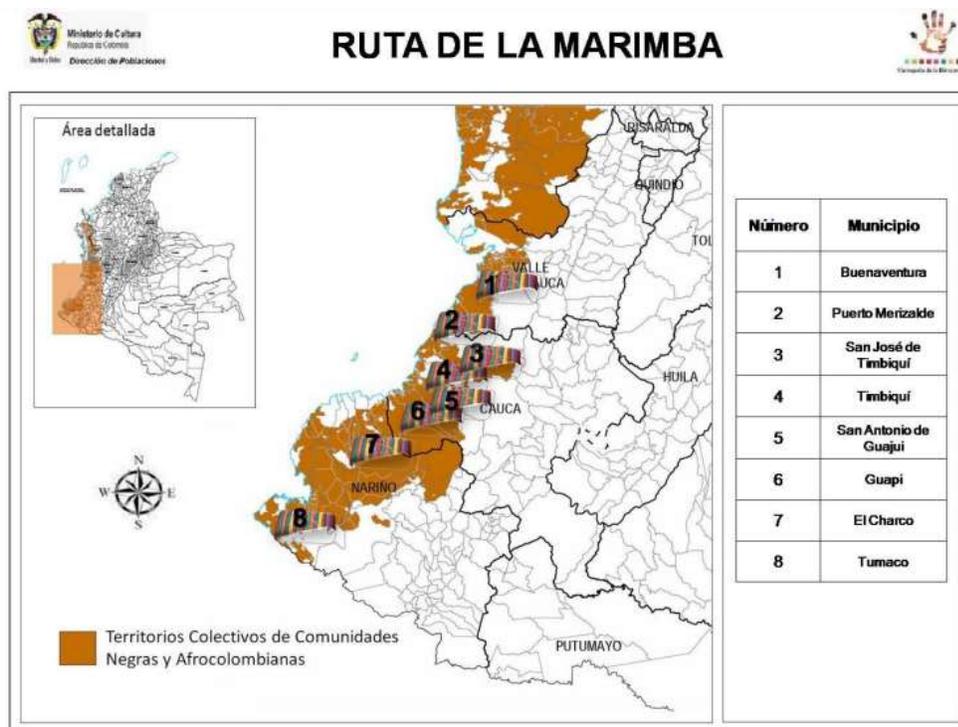
Contexto Geográfico Pacífico Sur

La música de marimba se ubica en el Pacífico Sur colombiano, en los departamentos de Valle del Cauca, Cauca y Nariño, como lo amplía (Duque, et al., 2009).

El litoral Pacífico colombiano ocupa un territorio de aproximadamente 60.000 Km² que incluye los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño; y de estos, la franja litoral que se extiende entre la Cordillera occidental y el Océano Pacífico. Su longitud es de 1.300 Km, desde los límites con Panamá, entre Cocolitos (Panamá) y Punta Ardita (Chocó), hasta la desembocadura del río Mataje, en la frontera con Ecuador. El río San Juan establece una especie de frontera étnica entre la zona que corresponde al departamento del Chocó y la zona que va desde Buenaventura, Valle del Cauca, hasta la frontera con Ecuador. (p.7)

Figura 2.

Territorios música de marimba.



Nota Ministerio de Cultura, 2010. Plan Especial para salvaguardar las músicas de marimba y los cantos tradicionales del pacífico.

Población

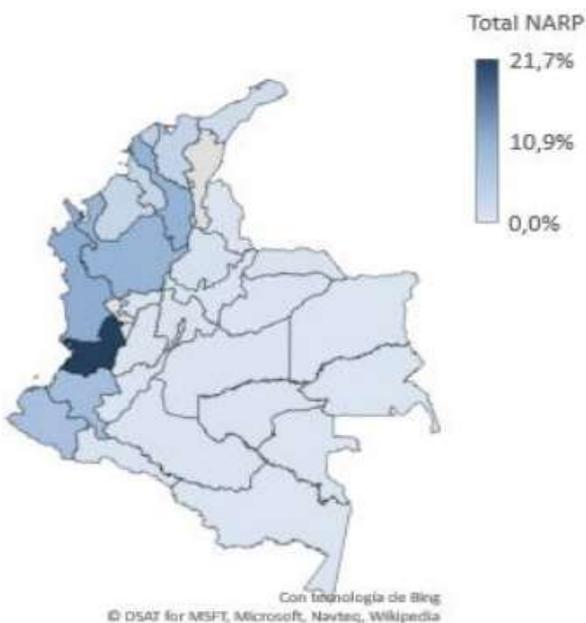
El Pacífico colombiano se destaca por la extensa costa de selva húmeda y sus numerosos ríos, que son la principal fuente económica de esta región, las actividades laborales que se desarrollan en esta zona son la pesca, además de la extracción artesanal del oro, que consiste en sumergirse en el río, sacar la arena y lavarla en la batea, a esta actividad laboral se le conoce como mazamorreo, otra fuente de sustento en esta región es la agricultura la cual se basa en los productos que ofrece la selva y el manglar, aunque la manera de extraer estos se ha transformado por la incursión de sistemas de producción,

esto ha hecho que haya un impacto negativo en la fauna y flora y en el bolsillo de los pobladores que desarrollan esta actividad de manera artesanal.

Por otra parte, el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (Dane) en el Censo de 2018, informó que la población afrocolombiana, raizal o palenquera, equivale a 2,98 millones de personas en Colombia, de los cuales, se concentran en mayor proporción en el departamento del Valle del Cauca, con 647.526 personas, en segundo lugar, se ubica el departamento del Chocó, con 337.696 personas; en tercer lugar, Bolívar, con 319.396 habitantes de estos grupos; cuarto lugar, Antioquia con 312.112 y por último, Cauca, con 245.362 personas en este grupo étnico.

Figura 3.

Población NARP Según Entidad Territorial



Nota. DANE. CNPV. 2018. Población Negra, afrodescendiente, raizal y palenquera.

<https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/DE/PS/boletines-poblacionales-narp.pdf>

Contexto del Góspel Afroamericano

Al hablar del coro góspel, se remonta a una historia de esclavización africana, como lo explica Vega (2016).

Durante los siglos XVIII y XIX alrededor de 600.000 personas esclavizadas provenientes de las zonas centrales y occidentales del continente africano, fueron llevadas a los Estados Unidos que para ese momento, era colonia británica. Los primeros esclavos llegaron a Virginia en el año 1619. (p. 23)

El góspel afirma sus raíces en las prácticas cristianas, la columna vertebral de esta religión es la creencia de Jesús, el salvador del mundo. En el año de 1743 surgió un fuerte proceso de evangelización, el cual se le conoció como el “gran despertar” (great awakening), en otras palabras, este acontecimiento fue un movimiento donde se predicaba la palabra de Dios con mucha pasión y alegría por parte de cristianos protestantes a todo tipo de personas, claro está que este mensaje de esperanza y salvación penetró profundamente en el alma y entrañas de los esclavizados, ellos anhelaban tener un buen futuro y una vida en dignas condiciones.

Los esclavizados eran llamados a reunirse a escuchar el evangelio, en los camp meetings, en estas reuniones fue donde se dió el nacimiento de los Spirituals, el cual se dió por el aprendizaje de los elementos constitutivos de los himnos tradicionales europeos, transformándolos por medio de la escala pentatónica, ritmos libres, los modos y acentos irregulares, estos cantos también nacen como improvisaciones producto de las vivencias espirituales que tenían los esclavizados mientras estaban en los bosques y campos de trabajo.

Al respecto, (Martin, 2001, como se citó en Vega 2016) afirma:

En los camp meetings , donde eran convocados los esclavos a escuchar el evangelio, es donde comienza el surgimiento de los spirituals, naciendo de la apropiación que los esclavos hicieron de los himnos tradicionales europeos, reconstruyéndolos a partir de modos, escalas pentatónicas, ritmos libres y acentos irregulares. Los spirituals también surgen de cantos autónomos realizados por los esclavos, a partir de sus experiencias espirituales podían nacer en los campos de trabajo, en bosques, en graneros, paralelos a las work songs (canciones de trabajo). En este contexto surgen spirituals como el siguiente: “Mis rodillas duelen, mi cuerpo está roto del dolor. Creo que soy un hijo de Dios, y que este mundo no es mi hogar, pues es el cielo a donde deseo ir.”

Aspectos importantes.

En el año de 1780 se les permite a los afroamericanos fundar iglesias con sus propias normas, en 1974 nace la primera iglesia libre de la supervisión de los blancos, esta congregación fue Bethel Methodist Episcopal Church.

Un nuevo despertar o un gran despertar sucedió en 1790 hasta 1850, en este movimiento se proclama y se afirma el mensaje ante la sociedad americana que todos los seres humanos son iguales ante Dios aún los esclavizados, y que se les debía permitir el derecho a la educación y que se les debía otorgar el derecho de leer la biblia. Por estos tiempos surgieron varios movimientos como por ejemplo el liderado por Abraham Lincoln, movimiento que luchaba por la eliminación de la esclavitud y salvaguardar los derechos de las mujeres negras en los Estados unidos de América.

Por otra parte, la creación de escuelas se da como consecuencia de la abolición de la esclavitud, estas universidades como también eran conocidas, estaban en precarias condiciones económicas, por esta razón los estudiantes se vieron en la necesidad de hacer montajes de coros con el fin de solventar sus necesidades económicas, en todo este proceso se conformaron dos tipos de Spiritual el congregacional y el académico, el primero se daba en la congregación como su nombre lo dice por medio de la colectividad y la improvisación de sus feligreses, y al académico lo enmarcaron bajo una perspectiva europea es decir se mantuvo el canto responsorial, prescindieron de los melismas conservando las melodías, regularon los ritmos, el propósito de estos cambios era tener aceptación del público blanco.

Es importante resaltar que durante el proceso de desarrollo de los Spiritual también existían géneros como blues y ragtime.

Capítulo 3. Marco Epistemológico

Desde la teoría, es importante destacar tres ejes que fundamentan el presente proyecto, en primer lugar, las músicas del pacífico sur, en segundo lugar, la música góspel y, en tercer lugar, las nuevas músicas colombianas. A continuación, estos tres apartados.

Músicas del pacífico sur

Como fue mencionado en el apartado denominado contexto, se hizo un recorrido por el territorio que ocupa estas músicas: el litoral pacífico desde el departamento del Chocó, Valle del Cauca, Cauca hasta Nariño.

Las músicas del Pacífico Sur colombiano ofrecen gran variedad, debido a que se encuentran numerosas manifestaciones musicales, como los velorios, los cumpleaños, el matrimonio, en las labores diarias de casa, en las riberas del río y hasta en las iglesias. Ahora bien, una de las características principales de estas músicas es que debe ser cantada, casi siempre por las mujeres. No obstante, están las músicas a capella como los alabaos, los cantos de boga y cantos de cuna o canciones con acompañamiento instrumental.

Existen dos fuentes básicas de información para reconocer los diferentes géneros que conforman las músicas del pacífico, Ibarra (2022)

Por un lado, está la relacionada con las haciendas esclavistas del gran Cauca a finales del periodo colonial (Ochoa y Hernández, 2014) y, por el otro se encuentra en desarrollo una investigación la cual tiene indicios de que estas músicas tienen sus ancestros en la región de Esmeraldas Ecuador debido a la llegada de esclavos africanos y su interacción con los indígenas Kañapez (Taller Hugo Candelario, 2021). Esta última hipótesis fue expuesta por el maestro Hugo Candelario en un taller realizado para la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad el Bosque, pero como él mismo lo enuncia, es poco lo que se ha escrito hasta el momento sobre el tema. Por lo contrario, el primer planteamiento cuenta con un respaldo de fuentes importantes como el caso de Harry Davidson (1969), del historiador Germán Patiño (2003-2004) y del músico Alejandro Martínez (2005) (Ochoa y Hernández, 2014). Esta discusión sigue vigente, sin embargo, tanto Hugo Candelario (2021) como Ochoa y Hernández (2014), llegan a la conclusión que, sin importar el origen, las músicas del pacífico como se conocen hoy en día son una construcción cultural netamente del territorio colombiano.

No obstante, se presentan los géneros de las músicas del pacífico sur: el currulao, bunde, juga, berejú, pango, bambuco viejo, aguabajo y rumba, este último es evidencia de la influencia de la salsa y la preferencia de los jóvenes.

Gracias a la amplia extensión que abarca el Pacífico Sur colombiano, así mismo es la cultura musical de la región, determinado aire puede venir de una procedencia, pero los nativos son quienes identifican las diferencias que pueden ser según Duque, et al. (2009).

Abismos musicales que generan la identidad de las zonas. Estas microrregiones subyacen sobre las relaciones de movilidad y conexión fluvial entre municipios. Entre ellos se destacan tres polos urbanos de influencia o circulación de las músicas que parecieran de manera individual conservar ciertos rasgos musicales propios. Estas tres microrregiones de influencia son: Tumaco, en el sur, Guapi, en el centro y Buenaventura, en el norte. (p.7)

Contextos Musicales de la zona sur

Religioso.

Bunde: Ritmo y danza de la costa pacífica en compas binario (4/4). Según Guillermo abadía la palabra “bunde” posiblemente viene de “wunde”, nombre que designa una tonada, canto y danza propias de sierra leona (África Occidental). Está mencionada en los antecedentes del folclor colombiano, oída en boca de esclavos traídos a Cartagena, y se refiere a fiesta jolgorio o baile de negros. Este ritmo se toca tradicionalmente en los chigualos (bunde chigualo) Es la ceremonia de velación del cadáver de un niño menor de siete años.

- Bunde de adoración: se interpreta en las fiestas para los santos patronales
- Arrullo: Ritos propiciatorios para un santo en especial

- Alabao: Velorio y ritos posteriores al entierro de un adulto

Profanos.

Currulao o baile de marimba: El Currulao es un sistema compuesto por música, danza, gastronomía, fiesta y danza, que cumple funciones sociales en las comunidades donde se desarrolla. A diferencia del bunde, no se relaciona con expresiones de carácter religioso o místico. Algunos dichos populares ligados al currulao como: “bailarse una mano de currulao” o “zapateando un currulao”, y títulos de canciones como: Mamita me lleva el diablo, Adiós por el hombre, Mirando y Mañana me voy de Guapi, entre otros, muestran la fuerte vinculación con la cotidianidad.

Organización instrumental

Se denomina Conjunto de marimba, al “formato instrumental del litoral Pacífico sur colombiano que consta de: una marimba de chonta, dos cununos, dos bombos, 4 o 5 guasás, un glosador y varias cantadoras” (Tascón, 2008, p. 139).

La música del conjunto de marimbas, está comprendida por un modelo básico de instrumentos de percusión que acompañan las voces y una marimba de chonta que lleva el ritmo armónico y melódico. Además, se usan los términos de macho para los instrumentos de tono grave y hembra para los de tono agudo. Según Tascón (2008).

En la cultura del Pacífico, los instrumentos se nombran o clasifican según la función que desempeñan en el conjunto instrumental, por lo tanto, aquí serán nombrados como se acostumbra tradicionalmente: bombo arrullador y bombo golpeador, cununo apagador y cununo repicador. (p.9)

La construcción de estos instrumentos se elabora con materiales propios de la región como, la madera, el balsa, la chonta o el guayacán, los cuales deben ser cortados en una época determinada del año para que la madera no se pudra. Además, los parches de los tambores son de tatabro y venado.

Figura 4.

Conjunto de marimba.



Nota. Duque, et al., 2009. Instrumentos musicales del conjunto de marimba.

Por otro lado, la música de marimba y cantos populares del Pacífico sur colombiano fueron declarados por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en Nairobi-Kenya en el año 2010, como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Por esta razón, en julio de 2011 el Congreso de la República de Colombia sancionó la Ley 1472, 2011 que convirtió al Festival Petronio Álvarez en patrimonio inmaterial cultural de la nación, arrojando un escenario de visibilidad para la música del conjunto de marimbas ante el mundo, dada la visita de extranjeros y locales.

Tocar la marimba no se limita a la repetición de movimientos o sonidos, también son importantes las convenciones, limitaciones, sistemas y repertorios, producto del ejercicio práctico in situ y de la interacción con saberes producidos en la práctica. Estos conocimientos no tienen posibilidad de ser descritos en profundidad por sus propios intérpretes y, a menudo, dichas explicaciones resultan insuficientes o ilógicas (ver Arenas 2007:17).

Según Tascón (2008) la música de la marimba se estructura en cuatro niveles:

- Nivel ritmo-percusivo: Este nivel se asocia con los patrones rítmicos que proporcionan el ritmo básico de la música. En el conjunto de marimba, este nivel está a cargo de los instrumentos de percusión, como los cununos, bombos y guasas.
- Nivel ritmo-armónico: Este nivel se asocia con los acompañamientos armónicos que complementan el ritmo básico. En el conjunto de marimba, este nivel está a cargo de los bordones de la marimba.
- Nivel melódico: Este nivel se asocia con la melodía principal de la música. En el conjunto de marimba, este nivel está a cargo del requintero, quien interpreta el registro agudo de la marimba.
- Nivel improvisatorio: Este nivel se asocia con la capacidad del intérprete de improvisar nuevas melodías y acompañamientos.

Estructura de la música tradicional marimba.

- Introducción: Es un momento de preparación en el que los músicos se ponen de acuerdo sobre el ritmo, el tono y el estilo de la canción.

- Glosa: Es la sección principal de la canción, en la que se canta el texto de la estrofa. La voz líder es la que tiene más importancia en esta sección.
- Arrullo: Es la sección final de la canción, en la que los instrumentos aumentan su volumen y se realizan múltiples improvisaciones. Es el momento en el que los bailarines pueden bailar libremente.

Musicalmente, estas secciones se diferencian por la jerarquía melódica. En la introducción, la melodía está a cargo de los instrumentos de percusión. En la glosa, la melodía está a cargo de la voz líder. En el arrullo, la melodía puede estar a cargo de la marimba o de los instrumentos de percusión.

Cada una de estas secciones se puede dividir en secciones más pequeñas. La función de la marimba cambia de acuerdo con estas secciones más pequeñas. Por ejemplo, en la introducción, la marimba puede tocar un ritmo simple para acompañar a los demás instrumentos. En la glosa, la marimba puede tocar la melodía principal de la canción. En el arrullo, la marimba puede tocar un acompañamiento más complejo o improvisar una melodía nueva.

Análisis de los instrumentos del conjunto de marimba

Los instrumentos del conjunto de marimba se pueden analizar desde dos enfoques diferentes:

- El registro: Se refiere a la altura de los sonidos que produce el instrumento.
- El rol: Se refiere a la función que cumple el instrumento en la música.

Combinando estos dos enfoques, se puede obtener un panorama completo de cada instrumento y las relaciones que establece con el conjunto de marimba.

Bombos, cununos, voces y guasá

La música de marimba del Pacífico colombiano se caracteriza por su rica estructura tímbrica, que se puede comparar con la de una casa tradicional de la región. El bombo y el guasá, que representan el fundamento de la casa, proporcionan la base rítmica de la música. El bombo arrullador y el cununo que tapa, que representan el segundo piso, también cumplen un rol rítmico, pero con un carácter más melódico. Finalmente, la voz y el guasá, que representan el techo, son los instrumentos que improvisan y agregan un toque de creatividad a la música.

Marimba.

La marimba de chonta, un instrumento musical tradicional del Pacífico colombiano, se compone de dos regiones principales: el bordón y la requinta.

- El bordón es la región más grave de la marimba. Se compone de las tablas más largas y se toca con un ritmo repetitivo que proporciona la base rítmica de la música. El marimbero que toca el bordón se llama bordonero.
- La requinta es la región más aguda de la marimba. Se compone de las tablas más cortas y se toca con un ritmo más complejo que proporciona la armonía y la melodía de la música. El marimbero que toca la requinta se llama requintero.

Dentro de la requinta, se distinguen dos subregiones: la ondeada y la revuelta.

- La ondeada es una base rítmica que se repite con un motivo básico o con la melodía. Suele tocarse en el registro medio de la marimba y proporciona soporte armónico a las voces.

- La revuelta es una improvisación que se desarrolla en el registro agudo de la marimba. Es la parte más creativa de la música de marimba y suele ser interpretada por el requintero.

La división de la marimba en regiones y subregiones se basa en el rol que cumple cada segmento en la música. Este rol se puede clasificar en tres categorías:

- Ritmo: proporciona la base rítmica de la música.
- Armonía: proporciona el soporte armónico a la melodía.
- Melodía: proporciona la línea melódica de la música.

Esta división es importante para comprender la estructura y la función de la marimba de chonta, un instrumento fundamental de la música tradicional del Pacífico colombiano.

Góspel Afroamericano

El segundo eje sobre la música góspel, es el reconocimiento de su historia, este es fundamental para el presente proyecto porque permite hacer un análisis reflexivo sobre cómo los negros esclavizados y llevados a los Estados Unidos de América, sujetan y usan sus raíces musicales como mecanismo de comunicación y de resiliencia frente a la barbarie en contra de su dignidad humana. Es a partir de este proceso de esclavitud que se encuentran con el góspel que significa “las buenas noticias del evangelio de Jesús”, en él encuentran un camino emancipador a todas sus vivencias dolorosas y una esperanza de un futuro promisorio, a tal punto de convertir este género musical afroamericano en

una música identitaria de la nación, que salió de las iglesias convirtiéndose en pionero de muchas de las músicas existentes.

Niño (2016) afirma:

El góspel como un género musical desde su origen ha estado ligado a la iglesia cristiana afroamericana, por lo tanto, es notable la influencia de dicha religión en su desarrollo musical. El cristianismo fue impuesto por los americanos y europeos a la población africana desde los tiempos de la esclavitud. Así el góspel, se ha convertido en símbolo de toda una cultura que sufrió una gran represión, y a partir de ahí, se generó un movimiento religioso basado en la conciencia de la colectividad afro, la esperanza y su deseo de “libertad”. (p.1)

Los afroamericanos hablan de la experiencia religiosa en torno a la redención y hunden sus raíces en unas prácticas dominicales, y es en este contexto donde debemos captar la vida de esta música para poder comprender su verdadero significado.

Generalidades del góspel

El centro o corazón del góspel se fundamenta en el uso del coro como actor principal, además de las armonías de sus arreglos. Al respecto, Ardila (2019) afirma:

En sus inicios, sus participantes eran un grupo de cantantes voluntarios que se distinguían del resto por el uniforme que la iglesia les brindaba, y por sus excelentes cualidades vocales a las que, además, podían dar rienda suelta improvisando sobre los estribillos del que los spirituals carecían. Estaban adscritos a la institución y predicaban con su canto tanto a audiencias afroamericanas, como a blancas. El coro Fisk Jubilee

Singers es el primer coro del que se tiene registro, que hizo giras divulgando el mensaje de los spirituals Bautistas. (p. 5)

Sumado a esto, la voz del cantante góspel es potente, tensa, con muchos matices y muy colorida, además se hace uso reiterado de efectos como gruñidos, lamentos, “humming”¹ y un rango vocal amplio en el que se requiere tanto del uso de voz de pecho (recurriendo constantemente al uso del belting² o técnica de resonancia nasal), como el de cabeza, que se apoya más en el uso falsete³. (Ardila Juliana, 2019, p. 6)

Además, la improvisación se hace muy usual en el coro gospel, se hacen variaciones con melismas extensos, pudiendo jugar con el timbre, el tono y el ritmo.

Precusores del góspel

A finales del siglo XIX el góspel comenzó a circular por diferentes ciudades, gracias a los cantantes y predicadores o evangelistas, eran invitados a las iglesias de manera muy especial con el propósito que cantaran canciones inéditas y un mensaje nuevo y fresco de la palabra de Dios, aunque estas personas hacían de sus púlpitos las plazas públicas, o lugares donde había afluencia de transeúntes como por ejemplo el ferrocarril, ellos solían estar acompañados con una guitarra, lo curioso es que no había diferencia entre el góspel

¹ En la predicación religiosa de iglesias afroamericanas en Estados Unidos, parte de la predicación depende de la entonación con la boca cerrada en respuesta al llamado del oferente. Esta modalidad tiene su origen en tradiciones originarias del oeste de África, y da lugar a la musicalidad del discurso en las iglesias de gente de color. El coro por lo general responde con un entonado "mmmm" bajo a las entonaciones musicales del predicador.

² Técnica de canto en la cual un cantante mezcla las proporciones adecuadas, sus resonancias superior e inferior; dando como resultado un sonido que se parece a un grito, aunque en realidad es una fonación controlada y sostenida... a menudo se describe como un registro vocal, sin embargo, es más una descripción para el uso de un registro. (Henrich. 2003: 11). (Traducción).

³ El rango alto o alto disponible para la mayoría de los cantantes adultos a través de una técnica mediante la cual las cuerdas vocales vibran / ondulan en una longitud más corta de lo normal, conocido como el segundo modo de fonación. (Groove Music Dictionary).

y el blues excepto la letra de sus canciones. A continuación, algunos iniciadores del góspel afroamericano.

Ilustración 7. Charles Albert Tindley



Nota. Comisión de paz 2021

Las melodías compuestas por él estaban pensadas para ser interpretadas por toda la congregación; construidas a menudo con escalas pentatónicas, estas melodías incorporaban espacios de improvisación y se prestaban con facilidad a las inflexiones y a la ornamentación... Tindley elabora así una modalidad de blues religioso que respeta la progresión habitual I-IV-V y se enriquece con notas cromáticas de paso. Anticipa asimismo el uso de compases ternarios (sobre todo el 12/8) que se generaliza mucho más tarde, junto a los compases habituales de la música afroamericana, en 4/4. (Martin, 2001, como se citó en Vega 2016)

Una de sus canciones célebres es (Algún día venceremos, 1930) los mensajes de sus canciones hilaban temáticas como la injusticia y la desigualdad, pero también cargadas de esperanza, donde Dios les ayudaría en cada situación por difícil que fuese.

En 1850 se conforman los primeros cuartetos producto de los coros creados en las universidades. En 1890 se realizan las primeras grabaciones de música afroamericana. “Según Niño (2016) el góspel, como género musical tiene gran importancia, ya que este ha sido el “padre” de distintas corrientes musicales como el blues, el jazz, el soul, el funk, entre otros” (p. 3). En 1900 aparecen géneros como el jazz de New Orleans y el boogie woogie.

Por otra parte, en 1899 nace una de las figuras más representativas del góspel, y su nombre es Thomas Dorsey (1899-1993) estudió música formalmente en Chicago y a sus 19 años ya tenía su propia banda en donde dominaba básicamente el estilo blues. una de las canciones que marcaron la historia del góspel es “Precious Lord, Take my Hand” (Precioso Señor toma mi mano).

Ilustración 8. Thomas Dorsey



Nota. Courtesy of Hogan Jazz Archive, Tulane University, 1945.

T. A. Dorsey, un músico que combina el blues, el jazz, los himnos, el estilo de los evangelistas ambulantes y el de los apasionados predicadores; que conoce todas las formas

del arte vocal afroamericano y posee además una amplia experiencia en el mundo del espectáculo. Inventa el “gospel blues” de dieciséis compases; instituye el coral gospel para cantar en el oficio religioso, y anima la aparición de solistas con miras a dar a conocer sus composiciones. (Martin, 2001, como se citó en Vega, 2016)

Mahalia Jackson (1911-1972) más conocida como la reina del gospel, catalogada en 1952 por los medios masivos de comunicación, como la mejor cantante de gospel en el mundo después de haber grabado la obra "Black Brown and Beige" de Duke Ellington

Ilustración 9. Mahalia Jackson



Nota. Jackson in concert in Zürich in 1961

La voz.

es una expresión de lo que está ocurriéndole mental y físicamente al orador... No puedes separar el uso de la voz del resto de ti. El impulso de comunicar verbalmente no se centra tan solo en los órganos vocales, sino que se extiende al resto de la persona. (McCallion, 1998, pág. 24 y 31).

La fuente del sonido: La laringe

El aire exhalado pasa por la tráquea llegando a la laringe, en este lugar se produce el sonido gracias a la vibración de los pliegues vocales (el aire pasa y se convierte en sonido). Para ubicar de manera práctica la laringe, se puede palpar el lugar donde se ve la protuberancia conocida como “la manzana de adán” en los varones. Posteriormente se pasa saliva y de esta forma se puede notar el movimiento de la laringe, causado por la deglución¹⁹ La laringe está formada por los cartílagos cricoides, tiroides, aritenoides, corniculados, cuneiformes, la epiglotis y el hueso hioides, todo esto conectado e insertado a músculos, membranas y ligamentos que permiten su correcto funcionamiento.

Pliegues vocales verdaderos (Cuerdas vocales) Las cuerdas o pliegues vocales verdaderos son un par de pequeños músculos flexibles, encargados de la producción de la voz. Estos pliegues están ubicados horizontalmente en forma de V, insertados hacia la parte del frente del cuerpo, es decir hacia donde se observa el cartílago tiroides (la manzana de Adán)

Recursos utilizados en el góspel vocal

Glissando: es una técnica vocal que se utiliza para deslizar una nota hacia abajo o arriba de manera suave sin hacer pausas.



Melisma

Es la técnica de cambiar de forma sucesiva el sonido o altura de una sílaba, en la música afroamericana se le conoce como “RIFFS” son melismas cortos que van de tres a nueve notas por sílaba y los “RUNS” son melismas largos que van de diez o más notas por sílaba.

Apoyaturas: Según el maestro Ramón Calzadilla en su libro “El canto y sus secretos”, la apoyatura es una pequeña nota que antecede a la nota principal y ocupa un grado superior o inferior de ésta (aunque existen apoyaturas con intervalos de segunda denominadas de grado o de salto). Debe ejecutarse con el acento que le corresponde a la nota principal y siempre que la nota sea divisible en mitades, la apoyatura toma la mitad de su valor.



Bordadura:

Es un adorno que ocurre al colocar una nota por grado conjunto, a una distancia de segunda mayor o segunda menor, se da bordadura inferior y bordadura superior entre dos notas iguales como, por ejemplo:



Twang:

Es un término popular entre los cantantes modernos y muchos lo utilizan para etiquetar la resonancia focalizada lograda cuando la epiglotis está formada por la función

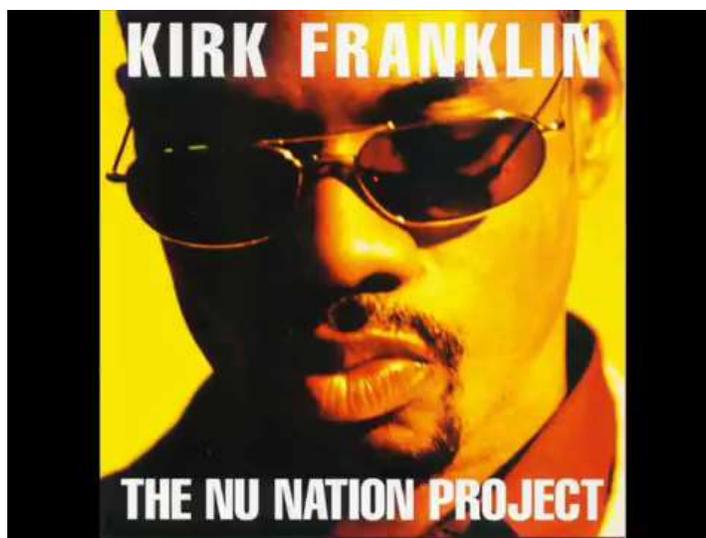
del pliegue ariepiglótico para formar la laringofaringe. Twang no es nasalidad, pero a menudo emplea resonancia de máscara que se puede acceder a través de la cavidad nasal. La investigación ha demostrado que un cantante que emplea twang en su producción de voz hablada o cantada logrará hasta un 5X más de volumen (14-16 db) sin más esfuerzo físico.

Ejemplos del góspel contemporáneo.



Canción: Why we sing.

Esta canción está en la tonalidad de Db 4/4, el coro comienza en unísono, acordes en inversiones, dominantes secundarias, además, en el compás 12, se utiliza la armonía cromática paralela en el piano. El ritmo de la voz es el mismo para todas las voces en este caso, también se utiliza modulaciones.



Esta canción está en la tonalidad de E 4/4. El coro comienza en unísono y después cada voz hace una interpretación de la canción en momentos diferentes y forma de pregunta respuesta.

Piano Góspel: acordes Slash

Podemos usar el acorde slash para identificar el acorde, donde está la otra parte del acorde en el bajo

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top staff is a treble clef with chords: C, G/B, C7/B \flat , F/A, Fm/A \flat , C/G, D7/F \sharp , G, C. The bottom staff is a bass clef with notes: C, G, B \flat , F, A \flat , G, F \sharp , E, C.

Cromatismo paralelo: se da cuando las notas se mueven hacia un mismo lugar a través del medio tono

A musical score in 3/4 time, key of E-flat major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, the following chords are indicated: E^b, E^b/B^b, Fm/C, D, E^b, Fm, D/F[#], and E^b/G. Below the bass staff, there are two boxes labeled 'chromatic' and two boxes labeled 'parallel'. Arrows point from these boxes to the corresponding chord changes in the bass line. The first 'chromatic' box points to the change from E^b to E^b/B^b. The first 'parallel' box points to the change from E^b/B^b to Fm/C. The second 'chromatic' box points to the change from Fm to D/F[#]. The second 'parallel' box points to the change from D/F[#] to E^b/G.

En el siguiente ejemplo podemos observar cromatismo paralelo y al mismo tiempo sustitución tritonal.

A musical score in 4/4 time, key of A major. The tempo is marked as ♩ = 160. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, the following chords are indicated: A7, C7, B7, B^b7, A7, and F[#]7, G7, G[#]7. Below the bass staff, there are two boxes labeled 'backtrack'. Arrows point from these boxes to the corresponding chord changes in the bass line. The first 'backtrack' box points to the change from A7 to C7. The second 'backtrack' box points to the change from B7 to B^b7. Above the treble staff, there are two boxes labeled 'chromatic parallel (down from above)' and one box labeled 'chromatic parallel (up from below)'. Arrows point from these boxes to the corresponding chord changes in the treble staff. The 'chromatic parallel (down from above)' box points to the change from C7 to B7. The 'chromatic parallel (up from below)' box points to the change from B^b7 to B7. The 'chromatic parallel (down from above)' box points to the change from B7 to B^b7.

Nuevas Músicas Colombianas

El tercer eje de este proyecto, se centra en las nuevas músicas colombianas.

Los músicos del Caribe colombiano, como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Antonio María Peñaloza, se inspiraron en el jazz estadounidense de la época del swing. Aunque no existen registros sonoros de esta época, los testimonios indican que estas orquestas tocaban en clubes sociales y programas de radio temas populares norteamericanos, danzones cubanos, tangos y música instrumental costeña con influencia jazzística. Esta influencia se manifestó en la utilización de instrumentos como el saxofón, el clarinete y la trompeta, así como en el uso de ritmos swing y de armonías complejas. Los músicos del Caribe colombiano adaptaron estos elementos a su propia música,

enriqueciendo su sonido y creando un nuevo estilo. Esta nueva música obtuvo un alto impacto no solo en Colombia sino en varios países de América latina.

Ilustración 10. Orquesta de Lucho Bermúdez



Nota. <https://www.eje21.com.co/2020/12/el-siempre-presente-lucho-bermudez/>

Gracias a la combinación de géneros tradicionales costeños con elementos de big bands de jazz, propuestas de los músicos como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Antonio María Peñaloza, éstos lograron atraer la atención del público de Bogotá y Medellín, que se habían rehusado a escuchar o bailar cualquier manifestación proveniente de esta latitud. (Gómez Nataly, 2015, p.30)

En los años 60, el Pacífico colombiano llegó a la capital con la música de Peregoyo, Petronio Álvarez y Alfonso Córdoba “El Brujo”, quienes fusionaron los ritmos tradicionales de la región con el jazz y el rock. En los años 70, la música de los Llanos Orientales se hizo popular con artistas como Orlando “El Cholo” Valderrama, Arnulfo

Briceño, Darío Robayo y Aldemar Romero. Estos artistas fusionaron los ritmos tradicionales de la región con elementos de la música norteña mexicana.

Ilustración 11. Orlando el cholo Valderrama



Nota.<https://www.reporterosasociados.com.co/wp/wp-content/uploads/2021/02/Cholo-2020-25-scaled.jpg>

Por su parte, la región Andina también se hizo presente en Bogotá con artistas como Oriel Rangel, Gustavo Adolfo Rengifo y León Cardona. Estos artistas experimentaron con nuevos ritmos y géneros musicales, fusionando la música tradicional andina con elementos de la música clásica y el pop.

Aunque este movimiento de las nuevas músicas colombianas es un fenómeno que toma mucha fuerza en la década de los años 90's con el maestro Antonio Arnedo, Iván Benavides, Richard Blair y Carlos vives, y en los años 2000 con agrupaciones como Curupira, Tumbacantre, la Mojarra Eléctrica entre otros, es una etiqueta que se registra desde los años 60's y 70's por la prensa para simbolizar un espacio de experimentación

con músicas locales (Gómez 2015,p 45 tomado de (Ochoa y Botero, 2008, como se citó en Gómez, 2015)

Hablar de lo que hoy conocemos como el movimiento de las (NMC) ha sido un proceso de investigación y experimentación por diferentes generaciones, una etiqueta que trasiega por los linderos de las músicas tradicionales, anglos, locales, urbanas, populares, latinoamericanas, construyendo propuestas con un sonido pluriétnico y multicultural reconocido por la academia, las esferas políticas y los medios masivos de comunicación.

La generación que se enuncia en el párrafo anterior está relacionada con lo que ha estado sucediendo en los últimos años en las principales ciudades de Colombia, donde jóvenes músicos académicos han apropiado, valorado y resignificado lo que conocemos como músicas tradicionales, locales o folclor, en el marco de lo que se ha denominado desde la academia, la prensa, la gestión estatal y los músicos como NMC (Gómez Nathaly, 2015, p.46,47)

Posterior al éxito cosechado por Carlos Vives durante los 90's, en la primera década del 2000 surgieron en la escena musical de las principales ciudades del país, jóvenes con pinta de recién graduados del colegio, quienes inundaron con sus canciones las emisoras comerciales y los medios de comunicación. (Gómez2015, p.56)

El surgimiento de la NMC, etiqueta usada y posicionada desde el 2000 por periodistas, músicos, académicos y curadores musicales para describir las múltiples experimentaciones que han sido producidas en las principales ciudades de Colombia por músicos académicos con músicas tradicionales colombianas y géneros anglos como el jazz, el hip-hop y la electrónica. No obstante, el empleo de esta denominación ya había sido registrado por la prensa en los 70's para dar cuenta de esas mismas experimentaciones,

pero a diferencia de las agrupaciones que vienen de comienzos del siglo XIX, aquellas estaban influenciadas por la “nueva canción latinoamericana” y los movimientos estudiantiles y de izquierda. (Ochoa y Botero, 2008 como se citó en Gómez, 2015)

Es así como desde hace unos años se viene constituyendo lo que se ha denominado Nueva Música Colombiana (NMC), varios jóvenes músicos, profesionales de las principales ciudades del país, crearon un puente entre las músicas académicas y las músicas tradicionales colombianas, dando como resultado un buen número de agrupaciones dedicadas a la experimentación, investigación y comercialización de este “nuevo” producto sonoro.

Capítulo 4. Reencuentro con los portadores de una herencia viva

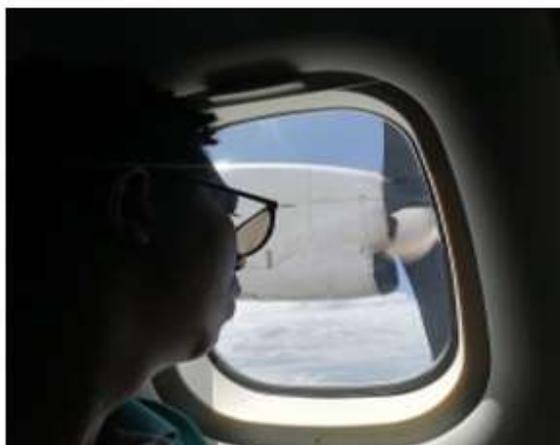
El 7 de julio del 2023 partí a Guapi, Cauca con el objetivo de visitar a algunos maestros de música tradicional para tomar clases del conjunto de marimba y realizar entrevistas sobre las músicas tradicionales del pacífico sur, además, conocer el acervo cultural y cómo influye la música en las diferentes manifestaciones religiosas y sociales. La maestra Nani Valencia, a quien conocí en el I encuentro de saberes circulantes en Cali, de la Universidad del Valle, permitió el acercamiento a ella quien desinteresadamente me abrió las puertas de su escuela de música y facilitó la inmersión en Guapi.

En dicho encuentro de saberes circulantes tuve la fortuna de aprender de maestros como Hugo Candelario, Francisco Torres y Nani Valencia acerca de la historia de las diferentes hipótesis de los inicios de las músicas de marimba, su influencia y popularidad

a través del festival Petronio Álvarez, sumado a las nuevas tendencias musicales donde se pone en diálogo estas músicas con otros géneros. Además, se contó con talleres sobre interpretación de estas músicas.

Antes del encuentro

¿Por mar o por aire? Esa pregunta cavilaba en mi mente, si tomaba la opción de viajar por mar, debía abordar un transporte intermunicipal para llegar al puerto de Buenaventura (mi tierra natal) y de allí en el muelle, abordar una lancha rápida, que me llevaría a Guapi entre 4 y 6 horas, sin contar con los peligros del mismo mar o de ladrones que interceptan las lanchas y despojan a los pasajeros. Viajar por aire sería lo menos peligroso y más efectivo en tiempo. La aerolínea del estado SATENA sería la elegida para viajar a Guapi, en un recorrido de 30 minutos llegué a mi destino. Emoción y expectativa sentía por ver el territorio de mis ancestros. Nací en Buenaventura y aunque viví solo 2 años en este hermoso puerto, mis raíces evocan a la costa pacífica: López de Micay, Guapi y Timbiquí. A mi llegada, el conductor de la carro moto estaba a la espera del avión del medio día; son solo dos vuelos diarios con turistas y propios de la región. Una deliciosa “pelada” (pescado) esperaba por mí, las delicias gastronómicas del pacífico sur, anhelaba degustar.



En el territorio

Luego de un buen descanso, la maestra Nani me manda recoger para visitar su escuela. Allí estaba ella con los niños y jóvenes que acompaña y un grupo de extranjeros quienes estaban haciendo un trabajo de campo para conocer sobre la cultura afro pacífica, su estilo de vida y las manifestaciones artísticas.



Recorrí Guapi, a la orilla del río que su mismo nombre, con casas de madera y al centro casas de concreto de una y dos plantas, una sola vía principal y calles pavimentadas con otras destapadas y sin pavimentar. Un parque principal, la iglesia católica y la plaza de mercado, punto de encuentro de la comunidad. Su gente, se caracteriza por la amabilidad, alegría y musicalidad, al caminar por sus calles se escucha el sonido del río Guapi. Un pueblo resiliente, donde sus jóvenes trabajan en motocarro, en la plaza de mercado, algunos son pescadores y otros ven en la música su mayor posibilidad de salir adelante, como es el caso de los estudiantes de la escuela Tejiendo Saberes, donde se les inculca mucho los valores y sobre todo el respeto por los mayores. Los niños juegan en la calle y aprenden a interpretar un instrumento, jugando, observando a los mayores y practicando, la escuela de música es un espacio de cuidado hacia los más pequeños, de respeto por la vida y de fomento de la tradición ancestral.



Es de resaltar cómo la música aparece en todos los escenarios de esta hermosa comunidad, en las calles, en las casas, en la plaza, en el parque, en el río, en la iglesia, en la vida y en la muerte. Llegué a Guapi en un momento difícil para la maestra Nani, por el fallecimiento de su amiga más cercana, una de las cantadoras representativas del grupo musical. La maestra expresó: “El recibir visitantes, hace que el dolor que llevo adentro, sea más llevadero.” En la muerte aparece en escena la música, se despiden del muerto y cantan alabao (velorio y ritos posteriores al entierro de un adulto muerto) en el caso de los niños, se denomina chigualo a la ceremonia fúnebre con la participación de músicos y cantadoras.



La iglesia cumple un rol importante, es el espacio donde se reúne el pueblo a buscar de Dios, allí ameniza la maestra Nani con los jóvenes de su escuela, música tradicional (instrumentos de percusión) y también canciones a capella de música cristiana. Dentro de la liturgia se encuentran los arrullos que son ritos propiciatorios para un santo en especial; como viajé en julio, la comunidad se estaba preparando para la celebración a la santísima virgen del Carmen, el 16 de julio, donde hacen un despliegue artístico, cultural y religioso.



Entrevistas

Se realizó cuatro entrevistas, tres a maestros de la música tradicional del conjunto de marimba y una a la integrante de la escuela Tejiendo Saberes. En primer lugar, se

entrevistó a la maestra Ana Silvia Mancilla, quien es integrante del grupo musical Legado pacífico, ganador del Petronio Álvarez en el año 2017. En el siguiente enlace se encuentra la entrevista hecha a la maestra. Ella resalta la importancia de la cultura y el fomento de la música desde edad temprana. Además, manifiesta la necesidad de mayor apoyo por parte del estado.



La casa donde nació el maestro Hugo Candelario es el espacio usado por la maestra Nani para el funcionamiento de la escuela Tejiendo saberes, él apadrina esta escuela.

En segundo lugar, se entrevistó a la maestra Nani Valencia quien nos cuenta sobre su niñez, formación, el rol que ocupa la mujer dentro de la comunidad Guapireña, sueños, desafíos y retos con su escuela musical. Es de destacar el legado que esta mujer está construyendo en su territorio, ella es la líder social, el referente cultural de su región, además, es promotora cultural y genera alianzas para que extranjeros y personas del interior del país, visiten el municipio. Esposa, madre y maestra incansable de la cultura afro pacífica, sabedora de las tradiciones ancestrales.



En tercer lugar, conocí el legado del maestro Francisco Torres Solís, nacido el 18 mayo 1954 en Guapi, Cauca. Hermano del maestro “Gualajo” “Nosotros nacimos encima de la música, porque mis mayores: mi abuelito, mi bisabuelo, mi papá, fueron músicos. Fuimos 6 hermanos y 3 mujeres. Tuvimos una hermana, ella Florentina, le hacía la requinta y Gualajo le hacía el bordón. A Gualajo lo invitaron a la inauguración de un barco en Buenaventura, de ahí, lo llevaron a Cali, luego a Bogotá, hasta viajar al exterior. Para el maestro “Pacho” los ritmos más representativos de Guapi y toda la rivera, son los arrullos en tiempos de navidad, el currulao, el patacoré y en tiempos de siembra, el currulao y hasta los mismos arrullos.

Por último, tuve la fortuna de conocer a Deisy Dayani, quien fue mi guía en el territorio y es integrante de la escuela de música Tejiendo saberes, conociendo sus

vivencias, el legado que sus maestros han permeado en ella. Ella narra lo que espera de la música y cómo se visiona a futuro.

Las entrevistas se encuentran ubicadas en el sitio web:

<https://pacificgospel.wixsite.com/pacific-gospel>

Capítulo 5. Éxodo

Hemos hecho un recorrido enriquecedor por las músicas del pacífico sur y el góspel afroamericano para escuchar y analizar melodías, ritmos y letras, para tratar de experimentar y crear Pacific Góspel. A nivel bíblico, éxodo significa libertad y hago una analogía para dar a conocer la experimentación que se realizó en este proyecto saliendo de los límites de cada una de estas músicas y abriéndonos paso al llamado movimiento de las Nuevas Músicas Colombianas. Se analizó la música góspel propuesta por Kirlk Franklin en donde la música góspel tiene un alto nivel de cromatismo, las voces juegan un papel importante al utilizar paralelismo diatónico y cromático, utilizando así, lo que se conoce como acordes vecinos, dominantes secundarias, sustitución tritonal, escalas blues y escalas pentatónicas.

Se realizó videoclip de cada una de las tres composiciones las cuales se ubican en You Tube, además, de vincularse a la página web del proyecto, las partituras se ubican en la sección de anexos. A continuación, la descripción de cada canción, con dos páginas iniciales en partitura y el enlace del videoclip de cada canción.



Canción: Como Manantial <https://youtu.be/E3KSVUzuNsk>

Ritmo: currulao

Tonalidad: B

Compás ternario (6/8)

En la canción como Manantial, el bajo comienza como si fuese el bordón de la marimba. El piano y la marimba hacen una escala de blues ascendente iniciando desde la nota G# llegando hasta la nota F# y luego hace una escala descendente para llegar a un shuffle. En el compás 11 entran las voces con la vocal u, luego entra la voz líder con un melisma acompañado de los vientos. (Anexo 3)



Canción: TU AMOR <https://youtu.be/IcaXTKJt-dQ>

Ritmo: bunde

Tonalidad: B

Compás binario (4/4)

Tu amor es una canción que comienza al unísono con la melodía en el saxo, piano y bajo. El conjunto de marimba acompaña de manera rítmica, el coro actúa en un formato de pregunta-respuesta. (Anexo 4)



Canción: Por la Eternidad <https://youtu.be/1bDtdFMQHJg>

Ritmo: Jaga

Tonalidad: Gm

Compás ternario (6/8)

Comienza con un acorde de F7, luego toca la dominante de la tonalidad en primera inversión, es decir D/F# entran las voces en el compás 7, en el compás 12 entra la voz líder. En el compás 13 se desarrollan acordes vecinos. En el compás 15 se hacen extensiones de dominante. En el compás 37 modula a Fm entrando el coro y luego vuelve a la tónica original anteponiendo un F#°. (Anexo 5)

Capítulo 6. Recursos

Para el desarrollo del presente proyecto se desplegó un sin número de recursos humanos, económicos, tecnológicos y materiales sin los cuales, habría sido imposible el alcance del presente proyecto. A continuación, un recuento según cada etapa del proyecto:

Inmersión a Guapi, Cauca.

- Recursos Humanos: maestra Maryen (Nany) Valencia, maestro Francisco Torres, Ana Silvia, músicos de la escuela Tejiendo saberes.

- Recursos financieros: Tiquetes, alojamiento, alimentación y reconocimiento económico.

- Recursos tecnológicos: trípode, celular, cargador.

Sitio web

- Recursos Humanos: diseñador web y diseñador gráfico.

- Recursos financieros: honorarios de los diseñadores.

- Recursos tecnológicos: computador, internet, sitio web, programa de diseño.

Videoclip

- Recursos Humanos:

Jose Arturo Riascos Camacho (Compositor y arreglista)

Luis García (Productor musical)

Músicos acompañantes:

María Elena Anchico Solís (Conjunto de marimba)

Ariel Valderrama (Bajo y guitarra eléctrica)

Orlando Bravo (Trombón)

Daniel Duque (Trompeta)

Nelson Quintero (Saxo alto)

Luis García (Drums)

Jose Arturo Riascos Camacho (Piano)

Voces

Jakeline Riascos Bolaños (Contralto)

Paula Loaiza Riascos (Soprano)

Cristian Grueso (Tenor)

Jose Arturo Riascos (voz líder)

- Recursos financieros: honorarios de los músicos y de la producción musical, grabación, mezcla, masterización y videoclip.
- Recursos técnicos y tecnológicos: estudio de grabación, computador, micrófonos, auriculares, condensadores, internet, cámara, luces, entre otros.

Capítulo 7. Conclusiones

La investigación creación es un proceso fascinante que requiere por parte del músico, explorar los sonidos propios de cada cultura para dar como resultado nuevas músicas.

La inmersión en el contexto del pacífico sur, permitió conocer de primera mano, la cultura, los usos de la música, sus recursos y creencias para que el proceso de experimentación-creación fuese significativo.

Para la composición de estas músicas, por ejemplo, en los vientos, pensé en las variantes de los ritmos del pacífico, pero con la armonía del góspel.

Se hace necesario seguir profundizando y apoyando desde la academia, las organizaciones gubernamentales y los gobiernos de turno, estas nuevas propuestas sonoras, que, a partir de las nuevas músicas colombianas, se fundamentan en la tradición cultural de los pueblos colombianos.

Por medio la investigación se pueden crear propuestas musicales de un alto impacto local, regional, nacional e internacional, de manera que se hace necesario impulsar desde diferentes escenarios los nuevos formatos con propuestas innovadoras, como es el caso del festival Petronio Álvarez que tiene un espacio para las propuestas musicales diferentes, denominado formato libre, donde confluyen la experimentación, la curiosidad y el conocimiento, que es utilizado al servicio de la música para así generar las nuevas sonoridades que yacen escondidas en este pueblo pluriétnico y multicultural.

Es de gran valor conocer los ritmos del pacífico, el rol de cada instrumento e interpretación de los mismos y por supuesto conocer los recursos vocales e instrumentales que se usan en el góspel.

Esta experimentación es una ventana que se abre para adorar a Dios a través de las NMC

Hacer experimentación musical es reconocer las tradiciones y el acervo cultural de los pueblos, dado que todas las músicas tienen un punto de encuentro y en este caso, nos une mi herencia africana y nuestra historia de resistencia.

Referencias bibliográficas

Adorno, R. (1987). Iconos de persuasión: la predicación y la política en el Perú colonial. Lexis, 11(2), 109-125.

Arismendi, A. S. (2012). Curupira y las nuevas músicas colombianas (NMC): una lectura desde los estudios culturales. *Comunicación, Cultura y Política*, volumen (5), 11-23.

Ardila, A. (2019). *UN VIAJE POR EL RÍO MISISIPI: Elementos e influencia de la música afroamericana del delta del Misisipi en la interpretación vocal* [Trabajo de grado, Universidad Javeriana]. Repositorio Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/44469/Un%20Viaje%20por%20el%20Rio%20Misisipi%20Score.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Arenas, Eliécer . Aproximación a los fundamentos del programa de músicas tradicionales del PNMC. Sin editar. Bogotá. 2007.

Bolívar, A. y Domingo, J. (2006). La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: campos de desarrollo y estado actual. *Forum: Qualitative Social Research (On line Journal)*, 7(4).

Calzadilla, N. R. (1998). *El canto y sus secretos*. Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio.

Congreso de la república (5 de julio 2011). Por medio del cual se declara Patrimonio Cultural de la nación el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez / decreto. [Ley 1472 de 2011]. DO: [Diario oficial] / <https://vlex.com.co/vid/rama-legislativa-pags-musica-pacifico-petronio-287981286#:~:text=Julio%20de%202011-.Ley%201472%20de%202011%2C%20por%20medio%20de%20la%20cual%20se,M%C3%BAsic%20del%20Pac%C3%ADico%20Petronio%20%20C3%81lvarez&text=durante%20el%20mes%20de%20agosto%20en%20la%20ciudad%20de%20Santiago%20de%20Cali.&text=y%20vestuario%2C%20entre%20otros.&text=reglamentado%20en%20el%20Decreto%202941%20de%202009>.

Constitución Política de Colombia [CPC]. (1991). Congreso de la República de Colombia / URL <http://www.secretariasenado.gov.co/constitucion-politica>

Correa, T. (2016). "*Sonidos de la selva y la calle*". *Composición de dos piezas de la nueva música colombiana basadas en la sonoridad de la marimba de chonta*. [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Universidad Pedagógica Nacional. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1513>

Cowling, K. (2007). *Gospel piano*. Hal Leonard Corporation.

Chávez, M. E. (2007). *Color, inferioridad y esclavización: la invención de la diferencia en los discursos de la colonialidad temprana*. Afroreparaciones. Bogotá: CES-Universidad nacional de Colombia.

DANE. CNPV. 2018. *Población Negra, afrodescendiente, raizal y palenquera*. <https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/DE/PS/boletines-poblacionales-narp.pdf>

Díaz, R. A. D. (2003). *Matrices coloniales y diásporas africanas: hacia una investigación de las culturas negra y mulata en la Nueva Granada*. *Memoria y sociedad*, 7(15), 219-228.

Duque, A. Sánchez, H. Táscón, H. (2009). *¡Qué te pasa vo! Canto de piel semilla y chonta*. Asociación colombiana de editoras de música ACODEM. <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Que%20te%20pasa%20a%20vo/Que%20te%20pasa%20a%20vo.pdf>

Gómez, N. (2015). *Invenciones de la colombianidad: nuevas músicas colombianas* [Tesis de maestría en estudios culturales, Universidad Javeriana]. Repositorio institucional Javeriano:

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/16770/GomezGomezNathaly2015.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

González, D. (2020). Ciclo de canciones “Oraciones del camino en géneros andinos colombianos” [Tesis de maestría, Universidad El Bosque]. Repositorio Universidad El Bosque. <https://repositorio.unbosque.edu.co/handle/20.500.12495/6150>

Ibarra, 2022. *MarimBass*. [Inicio | MarimBass \(marimbass8.wixsite.com\)](Inicio | MarimBass (marimbass8.wixsite.com))

Martínez, A. (2005). *Currulao: Aspectos generales, patrones de ejecución y análisis musical* [Trabajo de grado, Universidad del Valle]. Academia.edu. https://www.academia.edu/97990276/Currulao_aspectos_generales_patrones_de_ejecucion_y_analisis_musical

Medina, M., Monsalve, J. (2019). Ondeada. Marimba y género [Tesis de maestría, Universidad del Bosque]. Repositorio Universidad del Bosque. https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/6153/Medina_Caicedo_Mar%c3%ada_Del_Roc%c3%ado_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Niño, J. (2016). *El góspel dentro de la iglesia cristiana afroamericana, desde finales del siglo xix, hasta nuestros días* [Trabajo de grado, Universidad Francisco José de Caldas]. Repositorio institucional Universidad Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/13265>

Tascón, H. (2008). *A marimbiar: método OIO para tocar la marimba de chonta*. Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca.

Ministerio de Cultura. (2010). Plan Especial para salvaguardar las músicas de marimba y los cantos tradicionales del pacífico. <https://patrimonio.mincultura.gov.co/salvaguardiapci/Lista-Representativa/Documents/03-Mu%CC%81sicas%20de%20marimba%20y%20cantos%20tradicionales%20del%20Pacifi%CC%81fico%20sur%20de%20Colombia%20-%20PES.pdf>

Reina Valera (1960) <https://www.biblia.es/reina-valera-1960.php>

Vega, M. (2016). *Aproximación a algunos elementos vocales que caracterizan al género góspel a partir del análisis de dos cantantes Mahalia Jackson y Yolanda Adams* [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio de la Universidad Pedagógica Nacional. URL <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1615/TE-11620.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Walter, Ingo F. (1990): Pablo Picasso. El genio del siglo, 1881-1973. París: Benedikt Taschen.

ANEXO 1

ENTREVISTA HISTORIA DE VIDA. NANI VALENCIA Maestrante Jose Arturo Riascos



1. Nombre, fecha y lugar de nacimiento.
2. Niñez. Quiénes fueron sus padres. Hermanos, puesto que ocupa. Pilatunas.
3. De quién heredó la vena artística.
4. Juegos infantiles favoritos.
5. Escuela, estudio, qué materia disfrutaba.
6. Qué le gustaría revivir de su niñez, hoy día.
7. Comida favorita.
8. Qué soñó ser desde niña.
9. Juventud: cómo se fue forjando como cantadora?
10. Amigos. Qué significa para usted Hugo Candelario.
11. En su juventud tuvo la oportunidad de salir de su tierra? Si salió, por qué regresó, qué le motiva a quedarse?
12. Familia. Esposo e hijos. Dónde viven, qué hacen.
13. Qué la motivó a fundar su escuela de música Tejiendo saberes.
- 14.Cuál es el rol que ocupa la mujer dentro de la comunidad Guapireña?
- 15.Cuál es el papel que usted desempeña en la comunidad.
16. Dificultades en su escuela.
17. Sueños, desafíos y retos con su escuela musical.
18. Qué piensa frente a la música tradicional fusionada con otras músicas.
19. Se tiene presente el conjunto de marimba en las manifestaciones artísticas religiosas? Qué se hace? Describa.

ANEXO 2



ENTREVISTA MÚSICOS GUAPI Maestrante Jose Arturo Riascos

Visitar a algunos maestros de música tradicional para tomar clases y realizar entrevistas sobre las músicas tradicionales del pacífico sur.

1. Nombre, fecha y lugar de nacimiento.
2. De quién heredó la vena artística.
3. **Cuáles son los ritmos utilizados en las manifestaciones artísticas desde una celebración hasta la despedida de un muerto?**
4. **Cuáles son los ritmos en que se utiliza más la marimba.**
5. **Cuáles son los ritmos que se cantan.**
6. ¿Los juegos infantiles eran una forma de acercamiento a la música tradicional?
7. Escuela, estudio, qué materia disfrutaba.
8. ¿Cómo se forjó como músico?
9. Qué significa para usted Hugo Candelario.
10. ¿En su juventud tuvo la oportunidad de salir de su tierra? Si salió, por qué regresó, ¿qué le motiva a quedarse?
11. Qué le motivó para ser músico.
12. ¿Cómo aprendió a tocar su instrumento?
13. ¿Cuál es su rol dentro de la comunidad?
14. Qué piensa frente a la música tradicional fusionada con otras músicas.
15. ¿Se tiene presente el conjunto de marimba en las manifestaciones artísticas religiosas? ¿Qué se hace? Describa.

ANEXO 3

Score

COMO MANANTIAL

JOSE ARTURO RIASCOS CAMACHO

Currulao

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: Mezzo-Soprano, Contralto, Tenor, Trumpet in B \flat , Alto Sax, Trombone, Electric Guitar, Piano, and Marimba. The Piano and Marimba parts are the only ones with musical notation in the provided snippet. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. The Marimba part also consists of two staves (treble and bass clef) with the same key signature and time signature. The Piano part has a $B7$ chord marking above the first measure and a $G\sharp m9$ chord marking above the second measure. The Marimba part has a $B7$ chord marking above the first measure and a $G\sharp m9$ chord marking above the second measure. The other instruments have empty staves with a treble clef and a key signature of two flats.

COMO MANANTIAL

3

9 tu u u u u-----

Mezzo

CAlt.

T
mf

Tu----- -lle gas tea mi
Tu en tre gas te tu

B \flat Tpt.
mf

A. Sx.

Tbn.
mf

E. Gtr.

Pno.
B B 7 (omit 5) B B 2

Mrb.

E.B.

COMO MANANTIAL

4

13

Mezzo

CAlt.

T

vi da a ri da y— va ci a ob se quiaste tus he
tu san gre tus he ri me a maste sin me

B \flat Tpt.

A. Sx.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

13 G \flat m7 C \sharp 7(omit 5) A \sharp m C \sharp 6/F

Mrb.

E.B.

COMO MANANTIAL

A#m7

C#7

Bsus2

5

17

Mezzo

CAlt.

T

B \flat Tpt.

A. Sx.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Mrb.

E.B.

ri das sal vas te mi vi da como pun to de par
di da lle gas te

mf

mf

mf

C#6 C#7/G# F#6 B7 B C# F#9#

COMO MANANTIAL

6 C#7 F#m7 G°b9 F#7b5

21 ti da a Dios co

Mezzo

CAlt.

T

B \flat Tpt.

A. Sx.

Tbn.

E. Gtr.

21 C#9#F F#7/G F#9 B

Pno.

Mrb.

E.B.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'COMO MANANTIAL'. It features a vocal line with lyrics 'ti da a Dios co' and instrumental accompaniment. The vocal parts (Mezzo, CAlt., T) have lyrics 'ti da a Dios co' with a melodic line. The instrumental parts include B♭ Trumpet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Electric Guitar, Piano, Maracas, and Electric Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols. The key signature is C major with a key signature change to F# major for the instrumental parts. The time signature is 4/4. The score is divided into measures 6 and 21. The instrumental parts have a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal parts have a simple melody with some grace notes. The piano part has a complex harmonic structure with many chords. The maracas part has a simple rhythmic pattern. The electric bass part has a simple bass line.

COMO MANANTIAL

7

25 mo manal ti al dea guias fres cas e---

Mezzo

CAlt.

T

B \flat Tpt. *mf*

A. Sx. *mf*

Tbn. *mf*

E. Gtr.

Pno. B7/A B B7/A C#6

Mrb.

E.B.

COMO MANANTIAL

10

Mezzo

CAlt.

T

B \flat Tpt.

A. Sx.

Tbn.

E. Gtr. $B^{\flat} 13/A^{\flat}$

Pno. $G^{\flat} 7$ $A^{\flat} 13$

Mrb.

E.B.

Detailed description: This page of a musical score for 'COMO MANANTIAL' contains measures 37 through 40. The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are Mezzo, CAlt., T, B \flat Tpt., A. Sx., Tbn., E. Gtr., Pno., Mrb., and E.B. Measures 37-40 are marked with a '37' at the beginning of each staff. The Mezzo, CAlt., T, B \flat Tpt., A. Sx., Tbn., E. Gtr., and Mrb. parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Pno. part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The E.B. part has a simple bass line. Chord symbols $G^{\flat} 7$ and $A^{\flat} 13$ are placed above the piano part. The E. Gtr. part has a chord symbol $B^{\flat} 13/A^{\flat}$ above it.

COMO MANANTIAL

13

49 Dios co mo ma nan ti al dea guas

Mezzo

CAlt.

T

B \flat Tpt.

A. Sx.

Tbn.

E. Gtr.

Pno. B7

Mrb.

E.B.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'COMO MANANTIAL' on page 13. It features a vocal line and a full instrumental ensemble. The vocal line (Mezzo, CAlt., T) has lyrics 'Dios como manantial de aguas'. The instrumental parts include Bb Trumpet, Alto Saxophone, Trombone, Electric Guitar (which is silent), Piano (with a B7 chord marking), Mallets (Mrb.), and Electric Bass (E.B.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score starts at measure 49.

COMO MANANTIAL

14

53 fres cas e----- es tu pre sen ci a ro | 1dean do me

Mezzo

CAlt.

T

B \flat Tpt.

A. Sx.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Mrb.

E.B.

COMO MANANTIAL

15

57 2.

Mezzo

CAlt.

T

B \flat Tpt.

A. Sx.

Tbn.

E. Gtr.

Pno.

Mrb.

E.B.

B B/A G \sharp C \sharp m7b5 B G7/A

ANEXO 4

Score

TU AMOR

JOSE ARTURO RIASCOS CAMACHO

JOSE ARTURO RIASCOS CAMACHO

The musical score for 'TU AMOR' is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score includes the following parts:

- Vocal Parts:** Soprano, Alto, and Tenor, all of which are currently silent (indicated by a horizontal line with a fermata).
- Trumpet in B:** Silent.
- Alto Sax:** Active, playing a melodic line with accents.
- Trombone:** Silent.
- Electric Guitar:** Silent.
- Piano:** Active, providing harmonic support with chords and bass lines. Chord symbols above the staff include: B, C#7/G# F#6, C#6/F, C#6, G#7-5, F#M7, F#6, and C#F.
- Marimba:** Active, playing a melodic line with accents.
- Drum Set:** Active, playing a simple rhythmic pattern.
- Conga Drums:** Active, playing a rhythmic pattern.
- Electric Bass:** Active, playing a melodic line with accents.

TU AMOR

2

S
 A
 T
 B. Tpt.
 A. Sax.
 Tbn.
 E. Gtr.
 Pno.
 Mrb.
 D. S.
 C. Dr.
 E. B.

Tu amor es mas grande que la luna el

C#6 Gm7b5 C#7 F#m 17 B2 D#m

The score is for a jazz ensemble. It features vocal lines for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The instrumental parts include Bass Trombone (B. Tpt.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Trombone (Tbn.), Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), Double Bass (D. S.), Conga (C. Dr.), and Electric Bass (E. B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes lyrics and chord markings: C#6, Gm7b5, C#7, F#m 17, B2, and D#m.

TU AMOR

3

S
 A
 T sol las estrellas los astrosyelex ten so mar Tu amor es per tua

B. Tpt. *mf*
 A. Sax. *mf*
 Tbn. *mf*
 E. Gtr.
 Pno. G#m7 B2 C#7/F
 Mrb.
 D. S.
 C. Dr.
 E. B.

The musical score is written for a full band and vocal ensemble. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) are in the upper staves, with lyrics in Spanish. The instrumental parts include Bass Trombone, Alto Saxophone, and Electric Guitar, all marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords G#m7, B2, and C#7/F. The Maracas, Double Bass, Conga, and Drums provide the rhythmic foundation. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the first measure.

TU AMOR

5

Tu amor es má gra

tu amor mi Dios el sol-

Soprano (S):
Alto (A):
Tenor (T):
B♭ Tpt.
A. Sax.
Tbn.
E. Gtr.
Pto.
Mrb.
D. S.
C. Dr.
E. B.

TU AMOR

6

22 1.

S. - - - - -

A. - - - - - tu u a mor

T. - - - - - es que tua mor

B. Tpt. *mf*

A. Sax. *mf*

Tbn. *mf*

E. Gtr. - - - - -

Pno. *mf*

Mrb. - - - - -

D. S. *mf*

C. Dr. *mf*

E. B. *mf*

TU AMOR

8 vi daeterna me dio en tuluz y tua mor o o o o

25 S

25 A entu luzy tuamor o o o o

25 T e na y hoy vi vo en tu luzy tuamor o o o o

25 B. Tpt.

25 A. Sx.

25 Tbn. *f* *f*

25 E. Gtr.

25 Pto. B Gbm7 D9m B1 F#

25 Mrb.

25 D. S.

25 C. Dr.

25 E. B.

TU AMOR

9

42 2

S

A

T

42

B♭ Tpt.

42

A. Sax.

42

Tbn.

42

E. Gtr.

42

Pno.

B2 F# B2 F#m7 G#m7

42

Mrb.

42

D. S.

42

C. Dr.

42

E. B.

Detailed description: This page of a musical score for 'TU AMOR' (page 9) features a vocal line and a full instrumental ensemble. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instrumental parts include B♭ Trumpet, Alto Saxophone, Trombone, Electric Guitar, Piano, Maracas, Drums, and Bass. The piano part includes chord markings: B2, F#, B2, F#m7, and G#m7. The drum part includes a snare drum (D. S.), cymbals (C. Dr.), and bass drum (E. B.). The score is marked with measure numbers 42 and 43, and a first ending bracket over measures 42-43.

TU AMOR

10

38

S

A

T

B. Tpt.

A. Sx.

Tbn.

E. Gtr.

Pto.

Mrb.

D. S.

C. Dr.

E. B.

tu u a mor

es que tu a mo

C# G# B B# F#

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'TU AMOR'. It features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are 'tu u a mor' and 'es que tu a mo'. The instrumental parts include B. Tpt. (Bass Trumpet), A. Sx. (Alto Saxophone), Tbn. (Trombone), E. Gtr. (Electric Guitar), Pto. (Piano), Mrb. (Maracas), D. S. (Drum Set), C. Dr. (Congas), and E. B. (Electric Bass). The piano part includes chord markings: C#, G#, B, B#, and F#. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The vocal parts enter at measure 38. The instrumental parts are distributed across the remaining staves.

TU AMOR

S. *tu amormeper do no tu amome res ca lo* 11
 A. *me al canzo o o o o vi da mdio*
 T. *or me ha rodea do mivi da de luzco lor ya le a*

B. Tpt. *f f f f*
 A. Sax. *f f f f*
 Tbn. *f f f f*
 E. Gtr. *f f f f*

Pto. *f f f f*
 Mrb. *f f f f*
 D. S. *f f f f*
 C. Dr. *f f f f*
 E. B. *f f f f*

The musical score is written for a full orchestra and three vocal parts. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) have lyrics in Spanish. The instrumental parts include B. Tpt., A. Sax., Tbn., E. Gtr., Pto., Mrb., D. S., C. Dr., and E. B. The score is marked with 'f' (forte) in several places, indicating a strong dynamic. The page number '11' is located at the top right of the vocal part.

TU AMOR

12 vi daeterna me dio en tul uzy tu mor-----

43 S

43 A

43 T

43 B. Tpt.

43 A. Sx.

43 Tbn.

43 E. Gtr.

43 Pto.

43 Mrb.

43 D. S.

43 C. Dr.

43 E. B.

TU AMOR

45

S

A

T

B♭ Tpt.

A. Sax.

Tbn.

E. Gtr.

Pto.

Mrb.

D. S.

C. Dr.

E. B.

B2 C#G# F#6 C#6/F C#6 G#7b5 F#m7 B F#6 C#6 G#7b5

TU AMOR

14

S

A

T

B♭ Tpt.

A. Sax.

Tbn.

E. Gtr.

Pno. C#7 F#m7

Mrb.

D. S.

C. Dr.

E. B.

ANEXO 5

Score

POR LA ETERNIDAD

JOSE ARTURO RIASCOS CAMACHO

Score for **POR LA ETERNIDAD** by JOSE ARTURO RIASCOS CAMACHO.

The score is written for a full band and includes parts for:

- Soprano
- Alto
- Tenor
- Trumpet in B \flat
- Alto Sax
- Trombone
- Marimba
- Guitar
- Piano
- Acoustic Bass
- Drum Set
- Conga Drums

The music is in 6/8 time and B \flat major. The piano part includes chords F7, D7#9b9F#, and D7b13#9F#. The Alto Sax and Marimba parts have a melodic line starting in the fourth measure with a dynamic marking of *mf*.

POR LA ETERNIDAD

S. A. T. B. Tpt. A. Sax. Tbn. Mrb. Gtr. Pno. A.B. D. S. C. Dr.

Musical score for the piece "POR LA ETERNIDAD". The score is arranged for a full band and vocal ensemble. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) feature a melodic line with the lyrics "ta ra-----ra". The instrumental parts include Trumpet, Alto Saxophone, Trombone, Maracas, Guitar, Piano, and Drums. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The guitar part includes chord diagrams for D7b13, Gm6, Gm7, C7, and Gm6.

POR LA ETERNIDAD

ta ra ta ta ra ta tau

esta no che

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) are at the top, followed by the B♭ Trumpet, Alto Saxophone, and Trombone. The Maracas are shown in a grand staff. Below that are the Guitar, Piano (with chord symbols: Gm7, C7/C, Gm, Gm6, Gm7, A7), Alto Bass, Double Bass, and Congas/Drums. The lyrics 'ta ra ta ta ra ta tau' are placed above the vocal staves, and 'esta no che' is placed above the Tenor staff. The score consists of four measures of music, with repeat signs at the end of each measure.

POR LA ETERNIDAD

17

S

A

T

B \flat Tpt.

A. Sax.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

en lo mas se cre to o o o o o o o o

Gm11 B \flat 2 C9 Am 7b5 D7

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'POR LA ETERNIDAD'. It features a vocal line with Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts. The lyrics are 'en lo mas se cre to o o o o o o o o'. The instrumental parts include B-flat Trumpet (B \flat Tpt.), Alto Saxophone (A. Sax.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Percussion (A.B., D. S., C. Dr.). The piano part includes chord symbols: Gm11, B \flat 2, C9, Am 7b5, and D7. The score is marked with a rehearsal mark '17' at the beginning of each system.

POR LA ETERNIDAD

21

S

A

T

B. Tpt.

A. Sax.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

de tu co-ra-zon y conti-go dis-fru-tar

8^m C7

Gm Gm6 Gm7 C7 Gm6

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz-influenced piece titled 'POR LA ETERNIDAD'. It features a vocal ensemble with Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts. The lyrics are 'de tu co-ra-zon y conti-go dis-fru-tar'. The instrumental arrangement includes B♭ Trumpet (B. Tpt.), Alto Saxophone (A. Sax.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), Double Bass (D. S.), and Congas (C. Dr.). The piano part includes chord markings: 8^m , C7, Gm, Gm6, Gm7, C7, and Gm6. The guitar part has a 8^m marking. The drum parts include a steady bass drum and snare pattern, and a conga pattern.

POR LA ETERNIDAD

25

S

A

T

de tu pre sencia y san ti da es ta no che

B \flat Tpt.

A. Sx.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

C7 Gm6 Gm7 C7 Gm6

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'POR LA ETERNIDAD'. It features a vocal line with Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts. The lyrics are 'de tu presencia y santidad esta noche'. The instrumental parts include B♭ Trumpet (B \flat Tpt.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Alto Bass (A.B.), Double Bass (D. S.), and Conga/Drum (C. Dr.). The piano part includes chord markings: C7, Gm6, Gm7, C7, and Gm6. The score is marked with a '25' at the beginning of each system.

POR LA ETERNIDAD

29

S da

A

T quieto son re ir y de tu ma no

B. Tpt.

A. Sax.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno. A13/G D7b9#9F# A7b9 D7#9 Gm6 Gm7 C7 Gm6

A.B.

D. S.

C. Dr.

The musical score is for the piece 'POR LA ETERNIDAD'. It features a vocal line with three parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are 'da', 'quieto son re ir', and 'y de tu ma no'. The instrumental parts include B. Tpt., A. Sax., Tbn., Mrb., Gtr., Pno., A.B., D. S., and C. Dr. The piano part includes chord symbols: A13/G, D7b9#9F#, A7b9, D7#9, Gm6, Gm7, C7, and Gm6. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major / D-flat minor) and a common time signature.

POR LA ETERNIDAD

33

S

A

T

lle gar has tael fin

B. Tpt.

A. Sax.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

mf

mf

mf

mf

Gm C7 Am 7b 5/G D7 b 9/F# Gm6/E A7 C7

POR LA ETERNIDAD

37

S

A

T

quie ro a do rar--- co no cer te mas ca mí nar conti go por la eter ni

B> Tpt.

A. Sx.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

Fm7 Gm A7 G

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'POR LA ETERNIDAD'. It features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), and instrumental parts for B> Trumpet (B> Tpt.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Alto Bass (A.B.), Double Bass (D. S.), and Conga/Drum (C. Dr.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The vocal parts have lyrics: 'quie ro a do rar--- co no cer te mas ca mí nar conti go por la eter ni'. The piano part includes chord markings: Fm7, Gm, A7, and G. The guitar part is mostly silent, indicated by a dash. The maracas, alto saxophone, and alto bass parts are also mostly silent, indicated by a dash. The double bass and conga parts provide a rhythmic accompaniment.

POR LA ETERNIDAD

41

S

A

T

B. Tpt.

A. Sx.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

dadquero a do rar co no cer te mas ca mi nar canti go por lae te ni

Fm7 Gm Ab Eb

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'POR LA ETERNIDAD'. It features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), and instrumental parts for B♭ Trumpet (B. Tpt.), Alto Saxophone (A. Sx.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), and Drums (C. Dr.). The vocal parts have lyrics: 'dadquero a do rar co no cer te mas ca mi nar canti go por lae te ni'. The piano part includes chord markings: Fm7, Gm, Ab, and Eb. The guitar part is marked with a 41. The drums part includes a snare drum (D. S.) and a cymbal (C. Dr.). The score is written in a key signature of two flats (B♭ major/D minor) and a 4/4 time signature.

POR LA ETERNIDAD

45

S

A

T

dad

B^b Tpt.

A. Sax.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

Gm6 Gm7 C7 Gm6 Gm7 C7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'POR LA ETERNIDAD'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the title 'POR LA ETERNIDAD' is centered. The page number '118' is in the upper right corner. The score begins at measure 45, indicated by a '45' above the first staff. The vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) are written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The Soprano part has a melodic line with some rests. The Alto part has a similar melodic line. The Tenor part has a melodic line with the word 'dad' written below it. The instrumental parts include: B^b Trumpet (treble clef, two flats), Alto Saxophone (treble clef, one sharp), Trombone (bass clef, two flats), Maracas (grand staff, two flats), Guitar (treble clef, two flats), Piano (grand staff, two flats), Bass (bass clef, two flats), and Drums (two staves, two flats). The Piano part includes chord markings: Gm6, Gm7, C7, Gm6, Gm7, C7. The Maracas part has a rhythmic pattern. The Bass part has a rhythmic pattern. The Drums part has a rhythmic pattern. The overall style is a contemporary or jazz-influenced arrangement.

POR LA ETERNIDAD

49

S

A

T

B \flat Tpt.

A. Sax.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

Gm \flat Gm7 C7

Detailed description: This page of a musical score is for the piece 'POR LA ETERNIDAD'. It features a vocal line with Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts, and a full instrumental ensemble. The instrumental parts include B \flat Trumpet (Tpt.), Alto Saxophone (A. Sax.), Trombone (Tbn.), Maracas (Mrb.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Alto Bass (A.B.), Double Bass (D. S.), and Conga/Drum (C. Dr.). The score begins at measure 49. The vocal parts have lyrics written below them. The instrumental parts include various melodic lines, chords, and rhythmic patterns. The Piano part includes specific chord markings: Gm \flat , Gm7, and C7. The Maracas part has a rhythmic pattern. The Guitar part is mostly silent. The Bass part has a rhythmic pattern. The Conga/Drum part has a rhythmic pattern.

POR LA ETERNIDAD

53

S

A

T

B \flat Tpt.

A. Sax.

Tbn.

Mrb.

Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

1.

Gm7 A7 D7 \flat 9 D7 Gm6

POR LA ETERNIDAD

37 2.

S

A

T

B \flat Tpt.

A. Sax.

Tbn.

Mrb.

Gr.

Pno.

A.B.

D. S.

C. Dr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'POR LA ETERNIDAD'. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, there is a rehearsal mark '37' and a first ending bracket labeled '2.'. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) are in treble clef with a key signature of two flats. The instrumental parts include B-flat Trumpet, Alto Saxophone, Trombone, Mallets (Mrb.), Guitar, Piano (Pno.), and Double Bass (A.B.). The Piano part is in treble clef with two flats, and the Double Bass part is in bass clef with two flats. The Drum set (C. Dr.) part is in a simplified notation. The score shows the beginning of a section, with various instruments playing chords and single notes.