

CANTOS TRADICIONALES DEL CARIBE COLOMBIANO

ANGÉLICA PATRICIA BELLO GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS

BOGOTÁ, COLOMBIA

2022

CANTOS TRADICIONALES DEL CARIBE COLOMBIANO

ANGÉLICA PATRICIA BELLO GUTIÉRREZ

Trabajo de Grado para optar el título de Magister en músicas colombianas

ASESOR:

JAVIER PÉREZ

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS

BOGOTÁ, COLOMBIA

2022

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

Cantos tradicionales del Caribe colombiano es un proyecto de investigación - creación que busca enriquecer los procesos de composición en el marco de los saberes musicales de la academia, específicamente en la educación superior. Por lo cual, se parte de saberes tradicionales como los cantos de zafra y las rondas de velorio empleados por los campesinos del caribe colombiano. Este elemento cultural aporta un nuevo conocimiento en los procesos de composición y arreglos a través de la implementación de las herramientas de taller de creación vistas en la maestría en músicas colombianas, que abarca conceptos armónicos propios del jazz moderno.

Palabras clave: Cantos de trabajo, Zafra, Rondas de velorio, Armonía moderna.

ABSTRACT

Cantos tradicionales del Caribe colombiano is a research-creation project that seeks to enrich the composition processes within the framework of the musical knowledge of the academy, specifically in higher education. Therefore, it is based on traditional knowledge such as the harvest songs and the wake rounds used by the peasants of the Colombian Caribbean. This cultural element provides new knowledge in the processes of composition and arrangements through the implementation of the creation workshop tools seen in the master's degree in Colombian music, which includes harmonic concepts typical of modern jazz.

Key words: Work Songs, Zafra, Rondas de velorio, Modern Harmony.

Índice

1	Introducción.....	7
2	Objetivos.....	8
2.1	Objetivo Principal	8
2.2	Objetivos específicos.....	8
3	Contextualización	9
3.1	Referentes musicales de los cantos de trabajo	10
4	Marco Teórico	14
4.1	Estructuras formales de los cantos tradicionales colombianos de la región Caribe 14	
4.1.1	Tipos de rima.....	14
4.1.2	Las Estrofas	14
4.2	Herramientas de la clase de taller de creación	25
5	Metodología.....	30
5.1	Fase 1 - Documentación y selección de los 4 cantos de trabajo del Caribe.....	30
5.2	Fase 2 - Transcripción y armonización básica de los 4 cantos tradicionales del Caribe	33
5.3	Fase 3 - Implementación de las herramientas de taller de creación en los 4 Cantos del Caribe.....	8
5.4	Fase 4 - Realización de los arreglos con las herramientas de taller de creación.	14
5.5	Fase 5 - Ensayo y montaje de los 4 arreglos de cantos de trabajo del Caribe.....	23
5.6	Fase 6 - Grabación de los cuatro cantos de trabajo del Caribe colombiano.....	27
6	Conclusiones.....	28
7	Referencias	29

1 Introducción

Cantos tradicionales del caribe colombiano, es el resultado de un proceso investigativo y creativo, en el que se realiza una exploración a partir de los cantos de trabajo como las rondas de velorio y las zafras, las cuales sirvieron de inspiración para la creación e interpretación de los temas que hacen parte del proyecto. En el proceso de creación, se aplicaron herramientas de tipo armónico vistas en la asignatura taller de creación de la Maestría en Músicas Colombianas, las cuales están basadas en conceptos expuestos por autores como Wayne J. Naus (1998), que abarca los temas relacionados al universo armónico, expandiendo posibilidades del sistema armónico funcional, sistemas multitonales, permitiendo más posibilidades de tónica y cadena de dominantes simétricas. Por otro lado, se encuentran los conceptos del autor Arnold Schoenberg, (1979) sobre armonía cuartal.

Cada canto tuvo un proceso de transcripción en el cual se realizó una armonización básica, para luego ser rearmonizada, a través de las herramientas de la clase taller de creación vistas en la maestría. Producto de esta etapa, se originan finalmente los arreglos musicales, que fueron escritos para formato de: multipercusión, bajo, guitarra eléctrica, trompeta y voz.

A través de la transcripción y estudio de estos cantos se recolectaron los elementos temáticos, musicales, tímbricos e interpretativos que me generaron mayor inquietud y deseos de exploración creativa, los cuales fueron usados bajo mis propias decisiones estéticas personales, donde seguidamente se implementaron las herramientas vistas en la clase de taller de creación.

Por último, es importante mencionar que la intención de este proyecto no es dar un resultado musicológico o apropiarse de un género, sino que, a partir de cada canto, y teniendo en cuenta sus características principales, se busca tener una exploración creativa, para incorporar las herramientas de la clase de taller de creación.

2 Objetivos

2.1 Objetivo Principal

Crear 4 arreglos en formato mixto (vocal, instrumental) en los cuales se apliquen tanto elementos musicales propios de los cantos tradicionales del caribe de la tradición campesina colombiana, como también, conceptos armónicos propios del jazz moderno.

2.2 Objetivos específicos

1. Contextualizar el desarrollo histórico de los cantos de trabajo del sistema sonoro del Caribe.
2. Identificar las características de los cantos tradicionales colombianos, mediante la transcripción y análisis.
3. Definir las herramientas armónicas de taller de creación que se utilizarán en la construcción de los arreglos.

3 Contextualización

En la región Caribe, se encuentran diferentes manifestaciones culturales de tradición oral. Según Adrian Freja, es preciso señalar tres muy importantes, que están en estrecha relación con la labor agrícola y ganadera: el canto de zafra, el canto de vaquería y la décima. De estas tres expresiones, sólo la décima se mantiene hoy como una forma de canto importante en la región (Freja, 2010).

De las formas literarias más representativas de los cantos de trabajo, según Andrés Pardo Tovar en el libro “La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles” se encuentra la copla, derivada de la décima, el corrido o galerón, que tiene sus orígenes en los romances tradicionales españoles.

“En lo posible, las manifestaciones de la poesía popular colombiana se estudian en función de sus orígenes españoles. Esto, porque en gran parte -y como es apenas natural- nuestro folclore literario surgió inicialmente a virtud de un proceso de transculturación idiomática y de adaptación ambiental” (Pardo Tovar, 1966).

El canto y la música fueron los medios más útiles para la comunicación entre los esclavos provenientes de distintas regiones africanas (de la Hoz, 2014). A partir de estos cantos de esclavitud, emergen los cantos campesinos de zafra y vaquería, “en los que su estructura principal son las décimas, traídas por los españoles con el propósito de evangelizar a la población” (Olaciregui, 2019). A partir de la estructura de la décima los campesinos ejecutan los cantos, al mismo tiempo en el que realizan su trabajo en el campo.

Por otro lado, las rondas de velorio de Angelito, son juegos realizados por un grupo mixto de hombres y mujeres y en cada caso al cantar se alternan las partes del solista y el coro.

Es más frecuente que la parte de solo de la canción sea cantada por el director del juego, y el coro por el resto de los participantes. (List, 1994).

En otros juegos la parte del solista puede ser cantada por una persona distinta del director o por una pareja. (List, 1994). El coro puede cantar un estribillo o alternar con el solista al cantar los versos de la canción. La alternancia de las partes del solista y coro no se observan estrictamente. En ocasiones, el solista se unirá para cantar el estribillo, y el coro se unirá al solista para cantar todo o parte de un verso. (List, 1994).

3.1 Referentes musicales de los cantos de trabajo

Uno de los exponentes y referentes más importantes de los cantos de trabajo en el eje sonoro del Caribe, que conservan la tradición de la música colombiana es Juan Fernández Polo, más conocido como “Juan Chuchita”, nacido en 1930, quien es reconocido por ser uno de los cantaores y decimeros más destacados de la tradición del Caribe colombiano junto con la agrupación “Los Gaiteros de San Jacinto”. (Cobos, 2017), quien además dió a conocer la única zafra tradicional grabada en el marco de una discografía, llamada “La llorona” (Chuchita, 2006)

La Zafra tradicional anteriormente mencionada, se encuentra en el álbum “Un Fuego de Sangre Pura” del año 2006, y es una composición atribuida a Juan Chuchita, pero que él dice haber aprendido de su tío:

Todas las mañanas, durante las horas de trabajo, Pedro Zará entonaba unos cantos melodiosos y profundos. Eran los llamados cantos de zafra: cantos tradicionales sin acompañamiento musical que constan de estrofas de cuatro versos en los cuales el segundo rima con el cuarto. Entre cada par de versos se canta un lamento o un grito que transmite el sentimiento de quien lo entona. A Juan Alberto lo conmovió el sentir y la

pasión con la que su tío Pedro interpretaba esos cantos mientras trabajaba la tierra.

Desde aquella época guardó en su cabeza la melodía y las letras de la zafra “llorona” de su tío. Nunca se imaginó que aquel canto de labor, aquel cantar campesino, iba a ser valorado y conocido, gracias a él, en un buen número de países de los cinco continentes. (Freja, 2010).

Juan Chuchita la nombró “Zafra Llorona” y le agregó letras propias de sus vivencias personales y dedicó una estrofa a su tío Pedro Zará para honrarlo.

De los exponentes predominantes del canto de zafra tradicional son los hermanos Mariano Rosado Julio y Reinaldo Rosado Julio del corregimiento de Evitar. (List, 1994).



Imagen 1: Reinaldo y Mariano Rosado Julio. Tomado de: (List, Música y Poesía en un pueblo Colombiano, 1994)

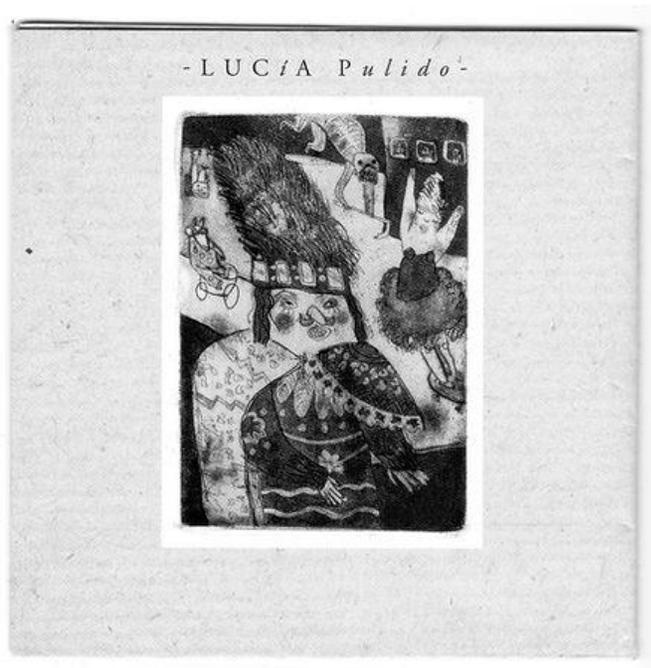
Otro referente que ha utilizado los cantos de trabajo es Lucía Pulido, cantante colombiana nacida en Yopal (Casanare). Su música siempre ha estado enmarcada dentro de las músicas de nuestro país, aunque su acercamiento y sus interpretaciones se alejan de las convenciones tradicionales de estas. (Vásquez Sepúlveda, 2019). Pulido ha adaptado varios ritmos tradicionales de Colombia combinándolos con el jazz y otras sonoridades tímbricas de instrumentos como el violín y el saxofón.

De los cantos de zafra que interpreta Lucía Pulido, se encuentran:

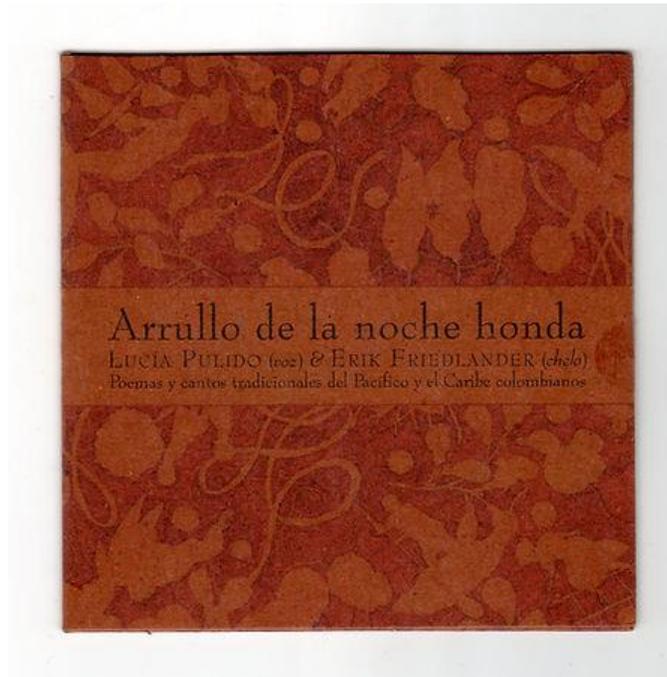
1. Álbum “Waning Moon” – 2008, pista no. 9. Zafra de entierro/ Grito de monte (Pulido, Zafra de Entierro / Grito de Monte, 2008)



2. Álbum “Lucía Pulido” – 2014, pista no. 10. Zafra (Pulido, Zafra, 2014)



3. Álbum “Arrullo de la noche honda – Lucía Pulido & Erik Friedlander” – 2014. Pista no. 2.
Zafra. Este disco se grabó en 2005 en Vancouver. (Pulido, Zafra, 2014)



Dentro de los referentes de rondas de velorio tradicional, se encuentra Abraham Herrera Pacheco, del municipio de Evitar, cantante de bullerengue, fandango y gavián. Guía y cantante en juegos de velorio de angelito, un hombre que se conseguía la vida por otros medios diferentes a la agricultura, siendo uno de los parteros más experimentados, tenía algo de enfermero, colocaba inyecciones, y también realizaba labores de sastrería, especialmente de pantalones. (List, 1994). No era un decimero y, puesto que no trabajaba en los campos, no cantaba zafras. (List, 1994).

4 Marco Teórico

4.1 Estructuras formales de los cantos tradicionales colombianos de la región Caribe

4.1.1 Tipos de rima

Se distinguen dos tipos de rima, consonantes y asonantes. Para producir una rima asonante, solamente las últimas vocales acentuadas de forma aguda necesitan ser las mismas, pero no se tiene en cuenta la consonante siguiente. (List, 1994). Ejemplo:

No quiero ser liberaal
Ni conservador tampoco
Porque no quiero votaar
Ni por uno ni por otro

En la rima consonante, la última vocal acentuada y las demás vocales y consonantes de los versos rimantes deben ser iguales. Ejemplo:

Mañana me voy de mi **tierra**
Voy a meterme a vagabundo
Antes que venga la **guerra**
Me voy a ausentar del **mundo**

Las siguientes son las estructuras literarias que usan los cantos de trabajo en Colombia y en general, en la mayoría de casos en Latinoamérica.

4.1.2 Las Estrofas

La estrofa es un conjunto de dos o más versos cuyas rimas se distribuyen de un modo fijo. A continuación, se muestra un esquema de los principales tipos de estrofas, desarrollado luego mediante ejemplos.

Nombre	Nº de versos	Nº de sílabas	Rima	Esquema métrico
Pareado	Dos versos	Arte mayor o menor	Consonante	a, a A, A
Terceto	Tres versos	Arte mayor (endecasílabos)	Consonante	A, B, A B, C, B
Cuarteto	Cuatro versos	Arte mayor (endecasílabos)	Consonante	A, B, B, A
Redondilla	Cuatro versos	Arte menor (octosílabos)	Consonante	a, b, b, a
Serventesio	Cuatro versos	Arte mayor (endecasílabos)	Consonante	A, B, A, B
Cuarteta	Cuatro versos	Arte menor (octosílabos)	Consonante	a, b, a, b
Cuaderna vía	Cuatro versos	Arte mayor (alejandrinos)	Consonante	A, A, A, A
Quinteto	Cinco versos	Arte mayor (endecasílabos)	Consonante	A, B, A, B, A
Quintilla	Cinco versos	Arte menor (octosílabos)	Consonante	a, b, a, b, a
Lira	Cinco versos	Arte mayor y menor (endecasílabos y heptasílabos)	Consonante	7a, 11B, 7a, 7b, 11B
Octava real	Ocho versos	Arte mayor (endecasílabos)	Consonante	A, B, A, B, A, B, C, C
Décima o espinela	Diez versos	Arte menor (octosílabos)	Consonante	a, b, b, a, a, c, c, d, d, c
Soneto	Catorce versos	Arte mayor (endecasílabos)	Consonante	A, B, B, A A, B, B, A C, D, C D, C, D
Romance	Serie ilimitada	Arte menor (octosílabos)	Asonante	-, a, -, a, -, a, -, a, -, a, ...
Silva y estancia	Serie ilimitada	Arte mayor y menor (heptasílabos y endecasílabos)	Consonante	

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Pareado: estrofa de dos versos de arte mayor o menor y de rima consonante. Esquema métrico: A, A

¡Oh qué buen mallorquín me sentiría ahora! A

¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora! A

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Terceto: estrofa de tres versos de arte mayor (endecasílabos) y rima consonante. Esquema métrico: A, B, A

Fabio, las esperanzas cortesanas	A
prisiones son do el ambicioso muere,	B
y donde al más cativo nacen canas;	A
el que no las limare o las rompiere	B
ni el nombre de varón ha merecido,	C
ni subir al honor que pretendiere, (...)	B

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Cuarteto: estrofa de cuatro versos endecasílabos y de rima consonante. Esquema métrico:

Por una senda van los hortelanos,	A
que es la sagrada hora del regreso,	B
con la sangre injuriada por el peso	B
de inviernos, primaveras y veranos.	A

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Redondilla: estrofa de cuatro versos octosílabos y de rima consonante. Esquema métrico:

Quevedo, qué recia lidia	a
trabaste en tu triste España	b
con la entraña de su entraña	b
carcomida de la envidia.	a

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Serventesio: estrofa de cuatro versos endecasílabos y de rima consonante. Esquema métrico:

El mundo vive justo en su armonía:	A
allá la mar horizontal y plena,	B
aquí la piedra vertical y fría,	A
roja la rosa y blanca la azucena.	B

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Cuarteta: estrofa de cuatro versos octosílabos y de rima consonante. Esquema métrico:

Sombra, triste compañera	a
inútil, dócil y muda,	b
que me sigues dondequiera	a
pertinaz, como la duda.	b

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Cuaderna vía: estrofa de cuatro versos alejandrinos y de rima consonante. Esquema métrico: A, A, A, A

"Mester traigo fermoso,	non es de joglaría;	A
mester es sen pecado,	ca es de clerezía;	A
fablar curso rimado	por la cuaderna vía	A
a síllavas cuantadas,	ca es grant maestría"	A

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Quintilla: estrofa de cinco versos de arte menor y rima consonante.

Nadie se atreve a salir;	a
la plebe grita indignada,	b
las damas se quieren ir	a
porque la fiesta empezada	b
no puede ya proseguir.	a

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Quinteto: sólo se diferencia de la quintilla en que sus versos son de arte mayor:

El buen caballero partió de su tierra;	A
allende los mares la glori buscó;	B
los años volaban, se acabó la guerra;	A
y allende los mares hasta él voló,	B
voló un triste viento de su dulce tierra.	A

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Lira: estrofa de cinco versos, tres heptasílabos y dos endecasílabos, de rima consonante. Esta estrofa fue introducida en España por Garcilaso de la Vega en el siglo XVI. Esquema métrico:

Si de mi baja lira	a
tanto pudiese el son, que en un momento	B
aplacase la ira	a
del animoso viento	b
y la furia del mar y el movimiento	B

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Octava real: estrofa de ocho versos de arte mayor (endecasílabos) y de rima consonante. Su esquema métrico.

Cerca del Tajo, en soledad amena,	A
de verdes sauces hay una espesura,	B
toda de hiedra revestida y llena,	A
que por el tronco va hasta el altura,	B
y así la teje arriba y encadena,	A
que el sol no halla paso a la verdura;	B
el agua baña el prado con sonido	C
alegrando la vista y el oído.	C

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Décima o espinela: recibe el nombre de espinela porque el poeta Vicente Espinel (siglos XVI-XVII) fijó su estructura. Estrofa de diez versos octosílabos y de rima consonante. Su esquema métrico:

Con luz de estrella dormida	a
y en el aire, en el ramaje,	c
y olor de jazmín que sueña,	b
Inmaculada María,	d
con olor de flor pequeña,	b
te nimba la algarabía	d
te nimba la noche huida.	a
pajarera del paisaje.	c
La mañana adormecida	a
te nimba con su plumaje,	c

Soneto: estrofa de catorce versos de arte mayor (endecasílabos) y de rima consonante. Está formado por dos cuartetos y dos tercetos. El esquema de los cuartetos es siempre la misma, sin embargo, la combinación de los tercetos puede cambiar. Esquema métrico:

Un soneto me manda hacer Violante,	A
que en mi vida me he visto en tal aprieto;	B
catorce versos dicen que es soneto,	B
burla burlando van los tres delante.	A
Yo pensé que no hallara consonante,	A
y estoy a la mitad de otro cuarteto;	B
mas si me veo en el primer terceto,	B
no hay cosa en los cuartetos que me espante.	A
Por el primer terceto voy entrando,	C
y aun parece que entré con pie derecho,	D
pues fin con este verso le estoy dando.	C
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho	D
que estoy los trece versos acabando:	C
contad si son catorce, y está hecho.	D

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Romance: serie ilimitada de versos octosílabos y con rima asonante en los pares, mientras los impares quedan sueltos. Esquema métrico: -, a, -, a, -, . Cuando está formado por versos heptasílabos, se llama **romance endecha**. Si los versos son hexasílabos, recibe el nombre de **romancillo**. Hay, por último, romances con versos de arte mayor, que se denominan **romances heroicos**.

Amarrado al duro banco	-
de una galera turquesca,	a
ambas manos en el remo	-
y ambos ojos en la tierra;	a
un forzado de Dragut	-
en la playa de Marbella	a
se quejaba al ronco son	-
del remo y de la cadena; (...)	a

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Silva y estancia: son una serie ilimitada de versos heptasílabos y endecasílabos, mezclados según la voluntad del poeta y, por lo tanto, sin esquema métrico fijo.

Fuente: (Xunta de Galicia, s.f.)

Ejemplos:

En los cantos de trabajo del Caribe, “La llorona”, uno de los cantos de zafra más representativos interpretado por “Juan Chuchita”, se destacan características de una voz recia, potente, con sonoridad brillante causada por la resonancia nasal o (*twang*), los finales de frase en nota larga; también sobresale el yodel, que es el cambio de un registro a otro de (pecho a *falsette*), llegando la mayoría de veces al registro agudo con una sonoridad dulce por medio de intervalos de cuartas justas en adelante y articuladas por medio de vocales como e-i, o-u, donde

sus segundas vocales por lo general son cerradas porque permiten una mejor dosificación del aire y control vocal.

Tenor

8 E... a o a... je i... je... o... o... ue i...

Largo ♩=90

6 T 8 — es ta no che tuve un sue ño... ya

9 T 8 no che... vol via so ña... e... i... i...

12 T 8 es ta no che tuve un sue ño... ya no che... vol via so ña... yes ta

16 T 8 no che vuel vo y sue... ño o...

18 T 8 dí go quel sue ñoe ve da... a e...

Imagen 2: Partitura “La llorona” – Canto de Zafra ([Escuchar](#)) Fuente: (Cobos, 2017)

En la siguiente imagen se encuentra la transcripción de unas zafras cantadas por Mariano Rosado Julio. En la que se puede apreciar que no hay saltos amplios, ni tampoco hay yodel, como sucedía en la interpretación de “Juan Chuchita”. Se destacan los finales de frase, que no tienen una afinación estable. La melodía se mueve principalmente en grados conjuntos. Predominan los saltos de sexta y tercera menor, delineando acordes menores, principalmente en los inicios de frase.

Zafra

Marino Rosado Julio
Arreglo: Angélica Bello

I

Voz

E e e la ver guen za del re po llo queen el ve ra no se se ca

7 Dm11 Eb/Ab D7
lo siem bran en tie rra fres ca ao ri lla de los a rro yos

II

12 Gb F/Bb Bb/Eb
eh ma dre mi a tue res la pal ma don de mia mor se re cre

17 Dm11 Eb/Ab D7
a a con sue lo de mis i de as hoy te can toen paz y cal ma

Imagen 3: Partitura Zafra Mariano Rosado Julio. Fuente: Elaboración propia

Por otro lado, se encuentran las rondas de velorio, que al ser cantos que se ejecutan de forma colectiva, la voz principal realiza un verso, que se va alternando con los respondedores, desarrollando la dinámica de llamado – respuesta. Al relacionarlo con los ejemplos anteriores de cantos de zafra, se puede notar que el componente rítmico en la zafra, no es predominante, ya que, en este caso, la voz realiza una interpretación muy libre, dando énfasis a algunas frases por medio de dinámicas, como forte o piano, además, el interés principal, es el entierro de una persona, o cantar mientras realizan una labor de campo, por eso, tiende a ser melancólico y triste, donde se resalta la utilización de modos menores.

En cambio, en las rondas de velorio hay énfasis principalmente en el ritmo, ya que tienden a ser cantos que se utilizan para cantarle a los niños, para realizar rondas de juego. En ocasiones, se utilizan instrumentos de percusión como las tablas o las palmas, para acompañar estas rondas. Predomina la acentuación de la segunda corchea del segundo tiempo en síncope, ya que estos acentos, los toma principalmente de la clave caribe. La melodía resalta los acordes de la armonía principal, los saltos melódicos pueden ser ascendentes o descendentes, principalmente para llegar a la tónica. Este tipo de canto se interpreta con efecto nasal, brillante, la consonante “s” al finalizar alguna palabra, no suele utilizarse, más bien, se cambia por una “j”. Ejemplo:

Score

Azúcar

Marcelina Sánchez P

Voz

8

Imagen 4: Partitura Azúcar. Fuente: Elaboración propia

Score

A Pilar el Arroz

Simón H Sanchez - Rosa Luisa Martínez
Transcripción: Angélica Bello

The image shows a musical score for the piece 'A Pilar el Arroz'. It consists of two systems of piano accompaniment and vocal lines. The first system has four measures with chords B7(#11), Ebmaj7, E7(b13), and F#m7. The lyrics are 'Eh Ro sa lin da que lo lla mó. San to del dí a llo ro yo.' The second system starts at measure 10 and has five measures with chords Bb7, Eb7, Abmaj7, F7, and Bbmaj7. The lyrics are 'Fe li cia Po lo que lo lla mó. San to del dí a llo ro yo.'

Imagen 5: Partitura A pilar el arroz. Fuente: elaboración propia

4.2 Herramientas de la clase de taller de creación

A continuación, se describen las herramientas armónicas que se encuentran en el contexto del jazz moderno y las sonoridades propias de este, en donde se busca alejarse de las lógicas tonales, de lo funcional, en una dirección en donde se encuentren sonidos con cercanía a lo modal o a sonoridades que en su construcción generan ambigüedad.

Estos conceptos se desarrollaron previamente en las clases de taller de creación de la maestría en músicas colombianas, que serán aplicados en los arreglos de los cuatro cantos tradicionales del sistema sonoro del Caribe.

Las siguientes herramientas se encuentran en el libro “Beyond functional harmony” de Wayne J. Naus, compositor, arreglista y trompetista norteamericano. (Naus, 1998).

- **Universo armónico**: busca ampliar las opciones de acordes que se dan en el enlace armónico de ii – V – I o IV – V – I. Por ejemplo: se pueden generar diferentes combinaciones de (ii – V7 – I), relacionando en la columna verde los subdominantes, la roja, los dominantes, y la azul, las tónicas.

Tomando como punto de partida las diferentes tónicas, primero, sexto grado menor y tercero menor (en azul); se relaciona con la dominante (rojo) y a su vez con la subdominante (verde), donde se encuentra relacionado el sustituto tritonal de cada tónica, teniendo varias posibilidades de combinación entre acordes de subdominante, dominante y tónica. Ejemplo:

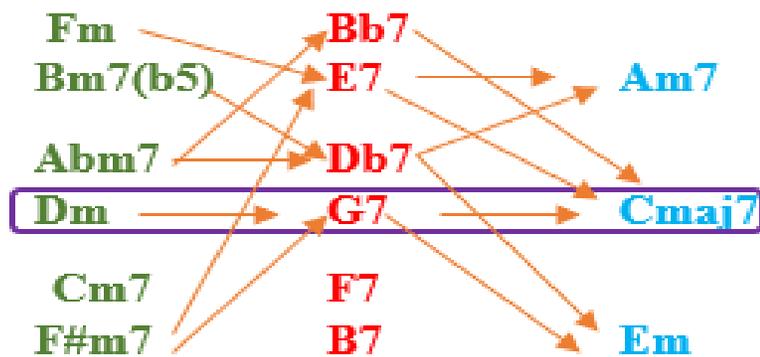


Imagen 6: Universo Armónico. Fuente: Elaboración propia

- **Sistemas multitonales**: este sistema consiste en dividir simétricamente la octava en tres o cuatro partes. Si consideramos que C se usa como octava, entonces obtendremos los tonos C, E y G# o Ab. Al usar armónicamente estos tres tonos, se obtendrán diferentes opciones de centro tonal. (Naus, 1998) Ejemplo:



Imagen 7: Sistemas multitonales. Fuente: Clase taller de creación

Dividido en terceras mayores: C – E – G# (Ab) – C

Dividido en terceras menores: C – Eb – Gb – A – C

Dividido en tonos enteros: C – D – E – F# (Gb) – G# (Ab) – A# (Bb) – C

- **Dominantes simétricas:** Se crea un punto de llegada (tónica), y luego se establece una cadena de dominantes que conduce al acorde seleccionado. (Naus, 1998) Ejemplo:

...B7 - E7 - A7 - D7 - G7 – C (Punto de llegada)

▲Bb7 - Ab7 - Gb7 - E7 - D7 – C (Cadena de dominantes por 2das)

Las dominantes se van construyendo desde el punto de llegada hacia atrás.

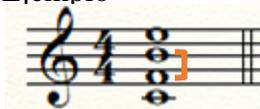
Pensando en intervalos simétricos, en este caso de cuarta justa.

- **Armonía cuartal:**

- a) **Cuartas paralelas:** los acordes que se generan por intervalos de cuarta justa. Ejemplo:



- b) **Cuartas Diatónicas:** pertenecientes a la tonalidad, donde se puede generar una cuarta aumentada. Ejemplo



Este tipo de armonizaciones se pueden emplear tanto para acompañamiento, como también para armonizar una melodía. Ejemplos:

Ejemplo de armonización cuartal de melodía:

¹³ Med. Funk Shuffle (16th's swing) Too High Stevie Wonder

$\text{♩} = 98$ A_{MI}^9

(bass)

E pedal

E pedal

A_{MI}^9 E pedal

E pedal

1. I'm

A $G_{bMA}^7(b5)$ $E_{MA}^7(b5)$ (E pedal) $D_{MA}^7(b5)$ $C_{MA}^7(b5)$ $B_{bMA}^7(b5)$ $E^7(\#9)$

too high, I'm too high, but I ain't touched the sky.

A_{MI}^9 $G_{bMA}^7(b5)$ $E_{MA}^7(b5)$ (E pedal) $D_{MA}^7(b5)$ $C_{MA}^7(b5)$

I'm too high, I'm too high,

$C_{MA}^7(b5)$ $B_{bMA}^7(b5)$ $E^7(\#9)$ A_{MI}^9 break

but I ain't touched the sky. She's a girl in a dream,

B A_{MI}^9 $C\#_{MI}^7$ $F\#_{MI}^7$ D E A_{MI}^9

She sees a four-eyed car-toon monster on the T. V. screen, She's takes an-

$C\#_{MI}^7$ $F\#_{MI}^7$ D E B_{bMA}^7 C

oth-er puff and says it's a crazy scene, that red is green, and she's a tan-ger-ine.

$E_{b9}(\#11)$ A_{MI}^9 E pedal

2. I'm

(voices on "doo(t)", w/elec. pn.)

©1973 Jobete Music Co., Inc., and Black Bull Music, Inc. USA. Used by permission of CPP/Belwin, Inc., Miami, FL and Black Bull Music Inc./Jobete Music Co., Inc., London WC2H 0EA. All Rights Reserved.

Imagen 8: Partitura Too High - Stevie Wonder. Fuente: New real book

Ejemplo de armonía cuartal en función de acompañamiento:

- Transcrip. by C. FITZGERALD

QUARTET NO. 2

- CHICK COREA

The image displays a musical score for "Quartet No. 2" by Chick Corea, transcribed by C. Fitzgerald. The score is written for four staves, likely representing a quartet of instruments. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system begins with a "4x" repeat sign above the first staff. The second system features several red rectangular boxes highlighting specific chordal textures in the upper staves. The third system has a red box highlighting a chord in the upper staff and is marked "D.C. AL" with a repeat sign. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Imagen 9: Partitura Quartet No 2 - Chick Corea. Fuente: Clase taller de creación

5 Metodología

Para el desarrollo de este proyecto la metodología se fundamentará en un proceso de investigación - creación con un enfoque cualitativo según (Patton, 2015), en donde se analizan y describen los cantos de trabajo del Caribe, a través de sus estructuras líricas y melódicas, como también, sus diferentes características interpretativas o recursos vocales. Asimismo, se describirán las herramientas de taller de creación que se utilizarán en la construcción de los arreglos.

La estructuración de la metodología se dividirá en cuatro fases:

- Primera fase: documentación y selección de 4 cantos tradicionales del Caribe.
- Segunda fase: transcripción y armonización básica de los 4 cantos de trabajo del Caribe
- Tercera fase: implementación de las herramientas de taller de creación en los 4 cantos del Caribe
- Cuarta fase: realización de los arreglos con las herramientas de taller de creación.
- Quinta Fase: ensayo y montaje de los 4 arreglos de cantos de trabajo del Caribe.
- Sexta Fase: grabación de los cuatro cantos

5.1 Fase 1 - Documentación y selección de los 4 cantos de trabajo del Caribe

Para el desarrollo de este proyecto, esta fase está destinada a la documentación y selección de los cantos de trabajo.

- Documentación:

Tabla: Documentación

Autor	Año	Audios, libros, documental, artículos.
George List	1994	Música y poesía en un pueblo colombiano (libro)
Ministerio de Cultura de Colombia	2013	Plan especial de salvaguardia de carácter urgente – CANTOS DE TRABAJO DE LLANO (Cartilla)
María Elvira Escandón	2020	Del canto criollo al canto experimental llanero (Trabajo de grado)
Manuel Zapata Olivella	Textos escogidos 1940-2000	Por los senderos de sus ancestros (Libro)
Juan Chuchita	2006	La Zafra Llorona (Audio)
George List	1964 – 1970 (Audios)	<ol style="list-style-type: none"> 1. El plátano (Ronda de Velorio - audio) 2. A pilar el Arroz (Ronda de Velorio) 3. Azúcar (Ronda de Velorio) 4. Zafra – Mariano Rosado Julio (Audio) 5. Zafra – Mariano y Reinaldo Rosado y grupo de hombres (Audio) 6. Zafra – Antonio Fernandez, Juan Lara y José Lara (Audio) 7. Zafra – Serafino Tejedor y Cecilio Tejedor (Audio)
Lucía Pulido	2008 2014 2014 (Audios)	<ol style="list-style-type: none"> 4. Álbum “Waning Moon” – 2008, pista no. 9. Zafra de entierro/ Grito de monte (Audio) 5. Álbum “Lucía Pulido” – 2014, pista no. 10. Zafra (Audio) 6. Álbum “Arrullo de la noche honda – Lucía Pulido & Erik Friedlander” – 2014. Pista no. 2. Zafra. Este disco se grabó en 2005 en Vancouver. (Audio)
Guillermo Gómez	2020	Del canto a la banda (Trabajo de grado)
Centro Nacional de memoria histórica	2018	Juglares de la memoria de los montes de María (Cartilla)

A través de la documentación, se realizó una contextualización sobre los cantos de trabajo, sus principales formas y también se mostró un ejemplo de un canto de zafra, donde se describieron los recursos vocales y su estructura lírica.

También permitió establecer un estado del arte, dónde se evidencia que este tipo de cantos tradicionales a capella, no se encuentran con facilidad, pues son cantos que no se dan dentro de un marco de concurso, o festival, sino que se van ejecutando mientras se realizan labores de campo, o mientras se entierra a un muerto, como sucede con los cantos de zafra.

De acuerdo con la tabla anterior. De los audios registrados, se eligieron cuatro, que corresponden a:

- “El plátano” (ronda de velorio)
- “A pilar el Arroz” (ronda de Velorio)
- “Azúcar” (ronda de Velorio)
- “Zafra” (zafra)

Estos cantos se encontraron en un libro del profesor George List llamado “Música y poesía en un pueblo colombiano”. Investigación y registro de audio hecho en el año 1960.

5.2 Fase 2 - Transcripción y armonización básica de los 4 cantos tradicionales del Caribe

- a) El plátano: ronda de velorio, cantada en el corregimiento de Evitar en el año 1960.

El Plátano

Transcripción: Angélica Bello

The image shows a musical score for the song 'El Plátano'. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is labeled 'Voz' and contains the first four measures of the melody. Above the notes are four 'A' chords. The lyrics under the first staff are: 'Pla ta no ma du roay co moel do mi ni co plá ta no ma du roay co moel do mi ni co se'. The second staff starts at measure 5 and contains the next four measures. Above the notes are four chords: 'A', 'E A', 'E A', and 'E A'. The lyrics under the second staff are: 'que dan los mu cha choay con el gus ti___ coay con el gus ti___ coay con el gus tico'. The score ends with a double bar line.

Imagen 10: Partitura el plátano. Fuente: elaboración Propia

- b) A pilar el arroz: es cantado por Simón Herrera Sánchez y Rosa Luisa Martínez en Evitar, 1 de noviembre de 1964.

Letra:

Y Rosa Luisa que lo mató

Estribillo: Santo del día, lloro yo

Perfecto Martínez que lo enterró

Santo del día lloro yo

(El estribillo se repite después de cada línea)

Eh Felicia Polo que lo llamó

Y Sení que lo lavó

Roberto Payare que lo atendió,

Lonardo Padilla lo llamó

El compañero Polo mató,
Y papá Israel que lo llamó.
Ay. Rosa Luisa lo atendió,
Martin Padilla lo llamó
Y Basilisa lo lavó,
Y Patricia que lo atendió,
Y mama Riqueta lo bailó,
Allí que lo atendió,

Y Felipe lo llamó,
Y Carlos Julio lo bañó,
El primo hermano lo atendió,
Manuel Cachito lo golpeó
M-e lloro yo,
Rosa Maria lo atendió,
Madrina Libera lo bañó,
Y como Aurora lo atendió!

Interpretación: la parte del solista de "A pilar el arroz" es cantada por Simón Herrera, y el estribillo (que en la realización del juego sería cantado por todos los otros participantes), por Rosa Luisa Martínez. La afinación se eleva muy gradualmente a través de toda la interpretación y es casi un cuarto de tono más alta al final que al comienzo.

La parte del solo de la canción se improvisa de tal manera que cada línea termina en una "o" acentuada. Esto no es difícil de lograr en español, ya que, en la mayoría de los verbos en tiempo pasado, la tercera persona del singular termina en esta vocal acentuada.

En la improvisación, se hacen bromas a los participantes del juego. Así, en el verso 1, Simón Herrera canta que Rosa Luisa, quien está cantando el estribillo, "es la que lo mató".

Texto: el estribillo está sujeto a otra interpretación diferente a la dada (Santo del día). Hay una expresión enfática común, "todo el santo día", que parece más apropiada.

El juego: en los pueblos rurales todavía se pila el arroz a mano. Dos mujeres o niñas golpean alternamente el arroz en un mortero de madera con dos mazos largos de madera. La acción del juego es en parte una imitación de este proceso. Los participantes forman un círculo grande, cada uno sosteniendo en su mano un palo de caña brava o un bambú grueso. Cada jugador golpea su caña en el piso al tiempo que canta, bailando simultáneamente en un círculo pequeño, o más bien, en una espiral, ya que el círculo grande gira simultáneamente. (List, 1994)



Imagen 11: Niñas “apilando el arroz”. Fuente: (List, Música y Poesía en un pueblo Colombiano, 1994)

A Pilar el Arroz

Simón H Sanchez - Rosa Luisa Martínez

Transcripción: Angélica Bello

Voz

The musical score is written in 2/4 time and consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line, and chords are indicated above the piano line. The lyrics are: "Eh Ro sa Lui sa que loa ten dió San to del dí a llo ro yo Fe lí cia Po loque loa ten dió Ay do ña pa tri cia que loa ten dió Y fe li pe lo lla mó Ay mi Ro sa lui sa que loa ten dió san to del dí a llo ro yo". The chords used are Am7, G7, C, D7, and Am.

Am7 G7 Am7
Eh Ro sa Lui sa que loa ten dió San to del dí a llo ro yo

10 Am7 G7 C
Fe lí cia Po loque loa ten dió Ay do
San to del dí a llo ro yo

18 Am G7 C Am Am
ña pa tri cia que loa ten dió Y fe li pe
San to del dí a llo ro yo

27 D7 G7 C Am7 Am7
lo lla mó Ay mi Ro sa lui sa que
San to del dí a llo ro yo

35 G7 Am
loa ten dió
san to del dí a llo ro yo

Imagen 12: Partitura "A pilar el arroz". Fuente: Elaboración propia

c) Azúcar: ronda de velorio

Azúcar

Marcelina Sánchez P

Transcripción: Angélica Bello

Voz

Gm D7 Gm Bb D7 Gm

A zú ca me lla mo yo A zú ca me lla mo yo

A zú car A zú

8 Gm D7 Gm Gm D7 Gm

a zú ca me pu soel pa dre cuan do me me tió la sal

ca A zú car A zú

16 Bb D7 Gm7 Bb Gm

A zú ca la re fi na A zú ca me lla mo yo

ca A zú ca A zú

24 Bb Gm Bb D7 Gm

A zú ca la re fi na A zú caa zú ca se rá

ca A zú ca A zú ca

Imagen 13: Partitura de “Azúcar”. Fuente: Elaboración propia

Fué cantado por Marcelina Sánchez Pimentel, en Evitar, noviembre 1 de 1964. (List, Música y Poesía en un pueblo Colombiano, 1994)

Letra:

Azúcar, azúcar me llamo yo. (2)
Azúcar, azúcar me puso el padre (2)
cuando me metió la sal
Azúcar, azúcar, la refinada. (2)
Azúcar, azúcar, azúcar será (2).
Azúcar, azúcar, la refinada.
Azúcar, la refinada
Azúcar, azúcar, azúcar será.
Azúcar, azúcar me llamo yo.
Azúcar, azúcar me han de llamar.
Azúcar me puso el padre,
Azúcar, cuando me metió la sal
Azúcar, azúcar, la refinada.
Azúcar, azúcar, azúcar será (2)

Interpretación: en esta canción de juego, el director comienza comúnmente con el estribillo y frecuentemente canta el estribillo en forma simultánea con el coro antes de comenzar el siguiente verso. Como Marcelina Sánchez está cantando tanto la parte del coro como la del solista, en ocasiones se ve en la necesidad de omitir una sílaba o una palabra para poder tomar suficiente aire. Así, a veces, omite todo el estribillo.

Durante v. 2, Marcelina comienza a cantar agudo y sigue elevando el nivel de afinación hasta el final. La afinación es casi un semitono más alto al final de la parte transcrita y aproximadamente un tono entero más alto al final de la ejecución.

Texto: la canción es una gran afirmación de la dulzura de la persona o personas que cantan.

1. Ella es tan dulce que se llama "Azúcar" Literalmente ella se llama Azúcar.

2-3. Ella es tan dulce que en el bautizo el sacerdote la llamó Azúcar cuando le colocaba la sal en la boca. Esto último es un ritual simbólico en el bautizo, la sal representa "la sal de la tierra".

4. Ella es tan dulce como el azúcar refinado. Es decir, azúcar blanco, no panela, que es el azúcar no refinado comúnmente utilizado por los habitantes de los pueblos.

5. Literalmente "azúcar será" significa que ella es tan dulce como el azúcar y siempre será

10. Ella es tan dulce que la gente está forzada a llamarla azúcar.

El juego: se forma un círculo en el cual alternan hombres y mujeres. Los del círculo juntan las manos y marcan el paso de la canción. Dentro del círculo baila y canta una pareja. Después de que la pareja canta cada verso, los del círculo responden con el estribillo "Azúcar". Al bailar, la pareja utiliza los movimientos de la cumbia. (List, Música y Poesía en un pueblo Colombiano, 1994) (ver p. 133). Cuando los dos participantes que forman la pareja dentro del círculo, han bailado y cantado tanto como han querido, son reemplazados por otra pareja y el juego continúa. (List, 1994).

d) Zafra: cantadas por Mariano Rosado Julio, en Evitar, noviembre 1 de 1964

Zafra

Marino Rosado Julio

Transcripción: Angélica Bello

①

Voz

Eh eh eh la ver guen za del re po llo que en el ve ra no se se ca

7 lo siem bran en tie rra fres ca ao ri lla de los a rro yos

②

12 Eh ma dre mi a tue res la pal ma don de mia mor se re cre a

17 a con sue lo de mis i de as yo te can to en paz y cal ma

Imagen 14: Partitura Zafra. Fuente: Elaboración propia

5.3 Fase 3 - Implementación de las herramientas de taller de creación en los 4 Cantos del Caribe

La tercera fase, se enfoca en el proceso de implementación de las herramientas de la clase de taller de creación de la maestría en músicas colombianas, sobre los cuatro cantos a capella tradicionales del caribe colombiano, donde se aplican las herramientas de rearmonización anteriormente descritas, de la siguiente manera:

a) El plátano:

El Plátano

Convenciones:

IV: Subdominante (SD)

V7: Dominante (D)

I: Tónica (T)

Transcripción: Angélica Bello

Estrofa

Universo Armónico

Voz

The first staff of music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains five measures of music. Above the staff, the following chords are indicated: T Am7, SD F#m7, T C#m7, T Am7, and SD F#m7.

Dominantes Simétricas

5

The second staff of music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains six measures of music. Above the staff, the following chords are indicated: D Eb7, D G#7(b9), D C#7(b13), D F#7(b13), D B7, D E7, and T Amaj7.

Imagen 15: Partitura el plátano con elementos. Fuente: Elaboración propia

b) Zafra: La rearmónización se realizó teniendo en cuenta la melodía principal, realizando cuartas paralelas a partir del bajo de cada acorde.

Zafra

Marino Rosado Julio
Arreglo: Angélica Bello

I

Voz

E e e la ver guen za del re po llo que en el ve ra no se se ca

7

Voz

lo siem bran en tie rra fres ca ao ri lla de los a rro yos

Chords: Gm11, F/Bb, Bb/Eb, Dm11, Eb/Ab, D7

II

Bb Tpt.

12

Bb Tpt.

17

Chords: Am11, G/C, C/F, Em11, F/Bb, E7

III

Voz

eh ma dre mi a tue res la pal ma don de mia mor — se re cre a a con sue

27

Voz

lo de mis i de as hoy te can to en paz y cal ma

Chords: Gb, F/Bb, Bb/Eb, Dm11, Eb/Ab, D7

IV

Bb Tpt.

31

Bb Tpt.

36

Chords: Am11, F/Bb, C/F, Em11, F/Bb, E7

Imagen 16: Partitura Zafra con elementos. Fuente: Elaboración propia.

b) Azúcar:

Convenciones:

IV: Subdominante (SD)

V7: Dominante (D)

I: Tónica (T)

Universo Amónico

Azúcar

Marcelina Sánchez P

Transcripción: Angélica Bello

Voz

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment line. Chord symbols are placed above the vocal line, and lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment provides harmonic support with a consistent bass line.

System 1 (Measures 1-6):
Chords: T (Em7), V7 (G7), T (Em7), T (Cmaj7), V7 (G7), T (C6)
Lyrics: A zú ca me lla mo yo a zú ca me lla mo yo
Piano: A — zú — ca A — zú

System 2 (Measures 7-12):
Chords: T (Cmaj7), V7 (Bb7), SD (F#m7), T (Dm9), V7 (B7), T (C6)
Lyrics: a zú car me pu soel pa — dre A zú ca me pu soel pa — dre
Piano: — ca A — zú — ca A — zú

System 3 (Measures 13-18):
Chords: SD (Bm7(b5)), D (Bb7), T (Am7), SD (Fm9), D (G7), T (Am7)
Lyrics: cuan do me me tió la sal — A zú ca la re fi na
Piano: — ca A — zú — ca A — zú

System 4 (Measures 19-24):
Chords: SD (Dm7), D (B7), T (Am(maj7)), T (Cmaj7), D (Bb7), SD (F#m7)
Lyrics: A zú ca la re fi na — a zú caa zú ca se ra —
Piano: — ca A — zú — ca A — zú

Imagen 17: Partitura azúcar. Fuente: Elaboración propia

2 **SD** **D** **T** Azúcar **T** **D** **SD**
 Dm9 B7 C6 Cmaj7 B7 F#m7

32
 a zú caa zú ca se ra a a zú ca la re fi na a
 — ca A zú ca A zú

SD **D** **T** **T** **D** **SD**
 Fm9 G7 Am7 Cmaj7 Bb7 F#m7

40
 A zú ca la re fi na A zú caa zú ca se rá
 — ca A zú ca A zú

SD **D** **T** **T** **D** **T**
 Bm7(b5) Bb7 Am7 Cm7 B7 F#m7

48
 A zú ca me lla mo yo A zú ca mehan de lla mar
 — ca A zú ca A zú

SD **D** **T** **SD** **D** **T**
 F#m7(b5) Db7 Am Dm9 Bb7 C6

56
 A zú ca me pu soel pa dre cuan do me me tió la sal
 — ca A zú ca A zú

T **D** **SD** **SD** **D** **T**
 Cmaj7 Bb7 F#m7 Dm7 Bb7 Am7

64
 A zú ca la re fi na A zú caa zú ca se rá
 — ca A zú ca

Imagen 18: Partitura azúcar – pág 2. Fuente: Elaboración propia

c) A pilar el arroz:

A Pilar el Arroz

Tonalidad: Am
Sistema Multinonal: C - Eb - Gb - A

Simón H Sanchez - Rosa Luisa Martínez
Transcripción: Angélica Bello

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (SM). The key signature is Am and the system is multinonal (C - Eb - Gb - A). The score includes harmonic analysis with Roman numerals (V7 and I) and specific chord names circled in blue.

System 1: Voz: Bb7(#11) (V7) - Ebmaj7 (I). SM: E7(b13) (V7) - F#m7 (I).

System 2: SM: C - D - E - Gb - Ab - Bb. Dom Simétrica Bb7 (V7) - Eb7 (V7) - Abmaj7 (I). SM: F7 (V7) - Bbmaj7 (I).

System 3: SM: E7 (V7) - Am7 (I). SM: Eb7 (V7) - Abmaj7 (I).

System 4: SM: Em (V7) - A7 (V7) - F#m7 (I). SM: D7 (V7) - Gmaj9 (I).

Imagen 19: Partitura "A pilar el arroz". Fuente: Elaboración propia

5.4 Fase 4 - Realización de los arreglos con las herramientas de taller de creación.

Después de armonizar de forma básica cada canto, y luego de utilizar las herramientas de taller de creación sobre las melodías principales, para el montaje de los cantos se definió un formato instrumental conformado por multipercusión, bajo, guitarra eléctrica, trompeta y voz.

Posteriormente, luego de elegir el formato instrumental, se desarrolló una estructura para cada tema, en donde tuviera las secciones de intro, intermedio, solos, coros, estrofas. De acuerdo con cada canto, las estructuras quedaron inicialmente plasmadas en borradores y esquemas sencillos: [Formas iniciales](#)

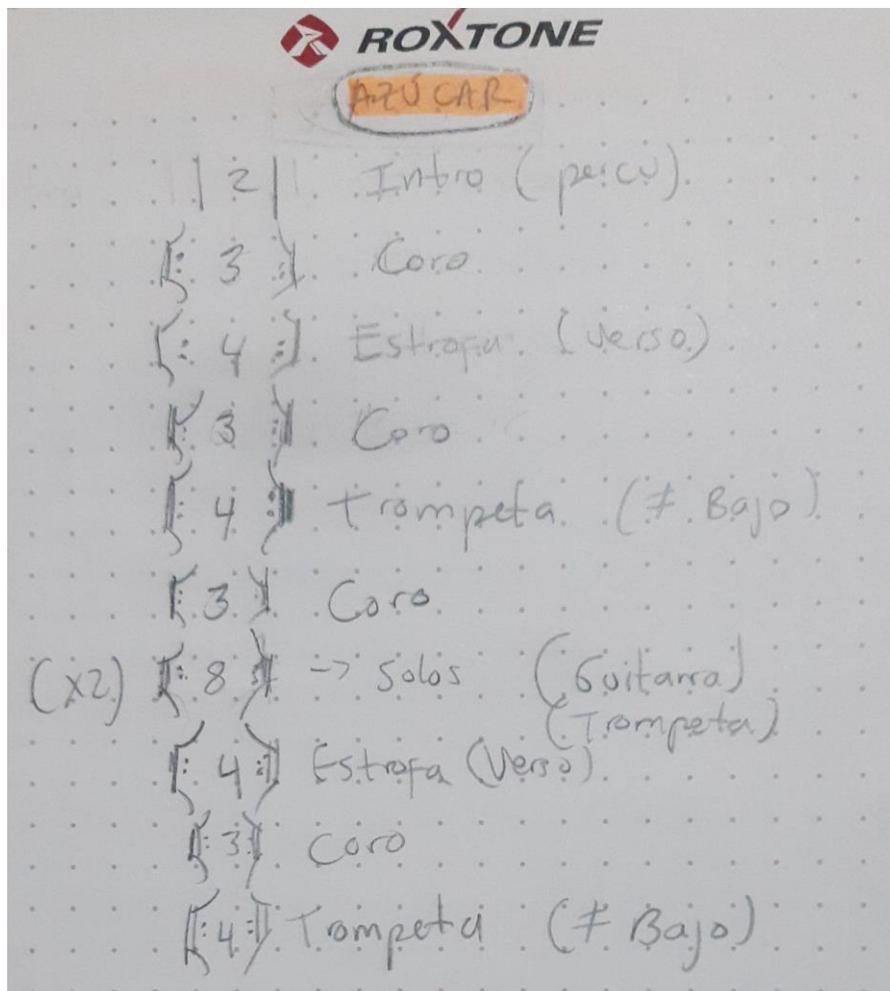


Imagen 20: Forma de "Azúcar". Fuente: Elaboración propia

Teniendo en cuenta cada canto, y a partir del formato instrumental, se desarrolló una forma para cada tema, en donde se crearon unas melodías específicas para la trompeta, realizando algunos intros, y también algunas secciones de solo junto con la guitarra. Las formas quedaron así inicialmente:

El Plátano	
Sección	Compases
Intro	8
Estrofa	8 (x2)
Puente (trompeta)	8 (x2)
Estrofa	8 (x2)
Solos (Guitar, trompeta y percu)	8 (x2)
Final (Intro)	8

Zafra	
Sección	Compases
Intro	Percu y voz
Estrofa	I - II
Solo Guitarra	*
Estrofa	I - II
Solo trompeta	*
Final (Intro)	Mismo intro

Azúcar	
Sección	Compases
Intro (Percu)	2
Coro	3 (x2)
Estrofa	4 (x2)
Coro	3 (x2)
Trompeta	4 (x2)
Coro	3 (x2)
Solos	8 (x2)
Estrofa	4 (x2)
Coro	3 (x2)
Trompeta	4 (x2)

A pilar el Arroz	
Sección	Compases
Intro (Coro)	4
Intro Trompeta	16
Estrofa	4 (x2)
Solos (Guitarra y Trompeta)	8 (x2)
Estrofa (Coro)	4 (x2)
Final (Intro Coro)	4

Luego de establecer cada sección, y de asignarle algunos intros a la trompeta, se encontró que la forma podría variar para tener un contraste tímbrico durante el tema, y también para generar un discurso musical coherente, haciendo que cada sección tuviera relación y se uniera a través de motivos melódicos, respuestas melódico – armónicas, círculos armónicos, variaciones rítmicas entre secciones, entre otros. Finalmente, las formas quedaron así: [Formas Finales](#)

El Plátano

Angélica Bello

Intro

B♭ Tpt.

The musical score for 'El Plátano' is written for B♭ Trombone and piano. It consists of three main sections:

- Intro:** The first section, starting at measure 1. The B♭ Tpt. part features a melodic line with accents and slurs. The piano accompaniment includes chords F#m7 and Amaj7.
- Estrofa:** The second section, starting at measure 9. It is divided into two parts:
 - Measures 9-12: Chords Am7, F#m7, C#m7, Am7, F#m7.
 - Measures 13-16: Chords B7, Bm7, C#7(b13), F#7(b13), B9, E7, Amaj7.
- Puente (Trompeta):** The third section, starting at measure 17. The B♭ Tpt. part has a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment includes chords Am7, F#m7, C#m7, Am7, F#m7.

Imagen 21: Partitura forma final “El plátano”. Fuente: Elaboración propia

2 El Plátano

D.S. a Solos

B \flat Tpt.

Estrofa

25 Am7 F#m7 C#m7 Am7 F#m7

29 B7 Bm7 C#7(b13) F#7(b13) B9 E7 Amaj7

Solos *Percu*
Trompeta

B \flat Tpt.

33 Bm7 G#m7 D#m7Bm7 G#m7 Bm7 G#m7 D#m7Bm7 G#m7

33 Am7 F#m7 C#m7Am7 F#m7 Am7 F#m7 C#m7Am7 F#m7

Después de solos
al intro para terminar

Imagen 22: Partitura forma final “El plátano”. Fuente: elaboración propia

En el “plátano”, para la sección del intro se tomó en cuenta la parte (b) de la melodía de la voz, que se le colocó a la trompeta, para quedar en forma de pregunta respuesta, en donde los demás instrumentos, responden en forma de obligado. Por otro lado, la construcción de la melodía del puente se realizó tocando varias veces la armonía y cantando sobre ella.

Zafra

Marino Rosado Julio
Arreglo: Angélica Bello

I

Voz

Gm11 F/B \flat B \flat /E \flat

E e e la ver guen za del re po llo que en el ve ra no se se ca

7 Dm11 E \flat /A \flat D7

Voz

lo siem bran en tie rra fres ca ao ri lla de los a rro yos



II

Bb Tpt.

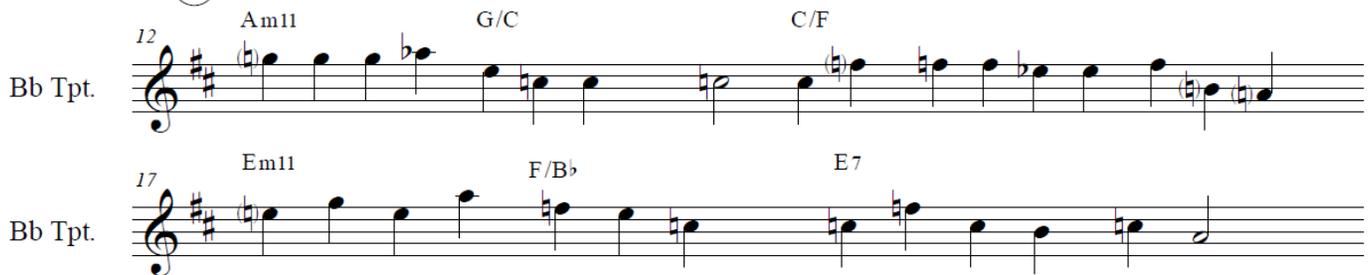
Am11 G/C C/F

12

Bb Tpt.

Em11 F/B \flat E7

17



III

Voz

G \flat F/B \flat B \flat /E \flat Dm11

21

eh ma dre mi a tue res la pal ma don de mia mor — se re cre a a con sue

27 E \flat /A \flat D7

Voz

lo de mis i de as hoy te can toen paz y cal ma



IV

Bb Tpt.

Am11 F/B \flat C/F

31

Bb Tpt.

Em11 F/B \flat E7

36

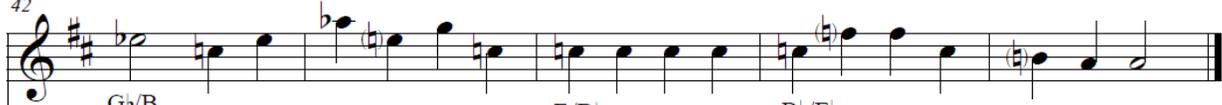


©

Imagen 23: Partitura final “Zafra”. Fuente: Elaboración propia

2

Zafra

(V)
 42 A^b/C^\sharp G/C C/F
 Bb Tpt. 
 42 G^b/B F/B^b B^b/E^b
 Voz 

47 E_m11 F/B^b $E7$
 Bb Tpt. 
 47 D_m11 E^b/A^b $D7$
 Voz 

52 A^b/C^\sharp G/C C/F
 Bb Tpt. 
 52 G^b/B F/B^b B^b/E^b
 Voz 

FORMA:

I (Voz)

II (Trompeta)

Break (Percu y Bajo)

III (Voz)

IV (Trompeta)

V (Trompeta y Guitarra)

I (Finaliza voz)

donde se repite 2 veces:

*La primera con Armonía

*La Segunda solo con percu

Imagen 24: Partitura final "Zafra". Fuente: Elaboración propia

La zafra, al ser un canto ad libitum, con una interpretación libre, se puede notar un tipo de pregunta respuesta entre la voz y la trompeta. Inicialmente, solo se tuvieron en cuenta dos versos para la voz (como se puede notar en las formas iniciales), puesto que en el audio original solamente se escuchaban dos versos cantados, pero en la partitura original aparecían tres secciones más, aparte de los dos versos, de esta forma se decidió incluir las tres melodías que aparecían en la partitura. Estas melodías las tomó la trompeta, alternando con los versos de la voz, generando respuesta y al mismo tiempo, una especie de intermedio o puente.

Azúcar

Marcelina Sánchez Pimentel
Arreglo: Angélica Bello

Intro
Percu

Coro

2

1. 2.

A zú car A zú car A zú car A zú car a zú

Estrofa

7

Em7 G7 Em7 Cmaj7 G7 C6

— car me lla mo yo — a zú — car me lla mo yo — a zú

9

Cmaj7 Bb7 Am7 Dm9 Db7 C6 Dm9 Db C6

— car me pu soel pa — dre cuan do me me tió la sa a al a zú do me me tió la sa a al

Coro

12

F6 Cmaj7 D9

A zú — car A zú — car A zú — car

Trompeta

15

C6 E7(b13) Ebmaj7(b13) C6 Bb7(9) Ebmaj7(b13) Ebmaj7(b13)

1. 2.

Fine

Coro

20

C6 Am7 D9

A zú — ca a zú — car a zú — car

Solos *Guitar Trompeta*

23

Cmaj7 Bb7 Am7 Am7 Fm7 Db7 Cmaj7 C6

D.S. al Fine



Imagen 25: Partitura final “Azúcar”. Fuente: Elaboración propia

“Azúcar”, inicialmente se transcribió en la métrica de 2/4, teniendo en cuenta el audio original. Con este tema se desarrolló una maqueta, en donde se exploró la voz, en base funk. Por lo tanto, se realizó una transcripción en 4/4, en la que la melodía principal y el coro también tuvieron variaciones, pues no se intercalan en forma llamado - respuesta, como tradicionalmente sucede, sino que se generan dos secciones diferentes, una de estrofa y otra de coro.

A través de este link: [Audio Base](#) , se puede escuchar el audio base sobre el que se construyó la forma final.

5.5 Fase 5 - Ensayo y montaje de los 4 arreglos de cantos de trabajo del Caribe.

Posteriormente se realizaron tres ensayos. En donde se revisó la forma final de cada tema, y se definió el ritmo sobre el que se ejecutaría cada arreglo, también, tuve en cuenta los aportes de mis compañeros para la ejecución. Por ejemplo, algunos cortes de entrada, algunos efectos de distorsión o delay que se realizaron con pedales, entre otros detalles.

Por ejemplo, en el tema “El plátano”, no había un final específico, por lo cual, se acordó, realizar la melodía (b) del puente de trompeta y unirlo con la melodía del intro (b), así:

Arreglo: Angélica Bello

Final

The image shows a musical score for B♭ Trumpet in 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system starts with a double bar line and a repeat sign. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chord changes are indicated below the staff: Am7, F#m7, C#m7, Am7, and F#m7. The second system starts with a measure rest, followed by a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Chord changes are indicated below the staff: Am7, F#m7, C#m7, and Am7. The third system starts with a measure rest, followed by a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score ends with a double bar line.

Imagen 26: Cambios “El plátano”. Fuente: Elaboración propia

También, al ejecutar la forma completa de tema, se cayó en cuenta que quedaba muy corto el tema, por lo que se decidió repetir de nuevo estrofa y puente, y en la sección de solos al ser ocho compases, en donde realizaba ocho trompeta y ocho guitarra, se decidió que la trompeta hiciera dieciséis y guitarra otros dieciséis, quedando los solos con dos repeticiones de ocho compases para cada instrumento. Este tema se realiza en ritmo de chandé.

En el tema de “La zafra”, tal vez lo más complejo fué establecer un acompañamiento, pues al ser cantos y melodías para la trompeta ad libitum, se definió una base más ambiental y tímbrica en el que se exploraron efectos en la guitarra y el bajo. También se estableció un intermedio de percusión y bajo, para darle variación a cada canto, ya que en los otros temas predomina trompeta o guitarra como instrumentos solistas.

Por otro lado, se modificaron algunas partes de la melodía, tanto en la voz, como en la trompeta, ya que, principalmente los finales de frase no tenían una nota estable, y también en algunas melodías descendentes, se buscó que estuviera relacionada con los acordes; aunque no dejan de sonar fuera de lo tonal, más que todo las melodías correspondientes a la trompeta.

Melodía Original:

Score

Zafra

Marino Rosado Julio

The image displays a musical score for the piece "Zafra" by Marino Rosado Julio. It consists of four staves of music. The first staff is labeled "Voz" (Vocal) and begins with a circled Roman numeral "I" above the chord "Gm". The second staff continues the vocal line, with chords "Dm", "Eb", and "D7" indicated above it. The third staff is marked with a circled Roman numeral "II" and contains three red boxes highlighting specific melodic phrases. The fourth staff begins at measure 16 and features a red box highlighting a final melodic phrase. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Imagen 27: Melodía original "Zafra". Fuente: Elaboración propia

Melodía con cambios:

Zafra

Marino Rosado Julio
Arreglo: Angélica Bello

①

The musical score for 'Zafra' is presented in four systems of vocal lines. Each system includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature. Chord changes are indicated above the staff: Gm11, F/Bb, Bb/Eb, Dm11, Eb/Ab, D7, Gb, F/Bb, Bb/Eb, Dm11, Eb/Ab, and D7. The lyrics are written below the notes. Red boxes highlight specific melodic changes: the first box in the first system highlights the notes for 'del re po llo'; the second box in the first system highlights the notes for 'no se se ca'; the first box in the second system highlights the notes for 'lo siem bran en tie rra fres ca'; the second box in the second system highlights the notes for 'ao ri lla de los a rro yos'; the first box in the third system highlights the notes for 'eh ma dre mi a tue res la pal ma'; the second box in the third system highlights the notes for 'don de mia mor'; the third box in the third system highlights the notes for 'se re cre a a con sue'; and the first box in the fourth system highlights the notes for 'lo de mis i de as hoy te can to en paz y cal ma'.

Voz

E e e la ver guen za del re po llo queen el ve ra no se se ca

7

lo siem bran en tie rra fres ca ao ri lla de los a rro yos

21

eh ma dre mi a tue res la pal ma don de mia mor se re cre a a con sue

27

lo de mis i de as hoy te can to en paz y cal ma

Imagen 28: Cambios “Zafra”. Fuente: Elaboración propia

En el tema de “Azúcar”, el montaje se facilitó y se desarrolló de una manera muy fluida, ya que el audio base de referencia permitió establecer con claridad lo que se quería lograr con el tema, y gracias a esto los músicos comprendieron de forma clara el concepto del tema.

Por otro lado, en “A pilar el arroz”, inicialmente se pensó en un ritmo de tambora para las estrofas, y en los solos, cambiar al ritmo de abozao, pero no se ajustaba la melodía al ritmo, por lo que se decidió cambiar al ritmo de bullerengue en las estrofas, y en los solos, realizar el ritmo de puya.

Por otra parte, el montaje de este tema fué difícil, porque no se ajustaba el ritmo ni la armonía con la voz, en una parte de la estrofa; después de revisar y de ensayar el tema varias veces, se notó que a una de las melodías de la estrofa le faltaba un compás, y que por eso se desajustaba totalmente el acompañamiento. Aunque la falta de ese compás no era accidental, pues se tuvo en cuenta el audio original y se transcribió tal cual, lo que posteriormente hizo que se notara la falta de ese compás en el arreglo final.

5.6 Fase 6 - Grabación de los cuatro cantos de trabajo del Caribe colombiano

Se llevará a cabo el proceso de grabación final, con la implementación de los recursos y características musicales y vocales de los cantos de trabajo del Caribe colombiano y las herramientas vistas en la clase de taller de creación de la Maestría.

- Audios de referencia:

En el siguiente enlace se encuentran audios de referencia, a partir de los cuales se podrá escuchar parte del resultado del proceso de creación del montaje de los cantos: [Audios de Referencia](#)

6 Conclusiones

A través de este proyecto se logró realizar un estado del arte, recopilando algunos cantos a capella de trabajo tradicionales de la región Caribe. Con esta recopilación me dí cuenta que, de este tipo de cantos, existen muy pocas investigaciones, que la más importante fué la que realizó el profesor George List en su libro: “música y poesía en un pueblo colombiano”, pues su aporte más valioso, fueron los registros de audio entre los años 1960 y 1980, visitando en dos ocasiones, un corregimiento llamado “Evitar” ubicado en el departamento de Bolívar – Cartagena.

Al tener registro de los diferentes cantos ejecutados en ese momento, me permitió realizar transcripciones en las que logré encontrar ese punto de unión, para interpretar cada canto y también para aplicar las herramientas vistas en la clase de Taller de Creación. También, se desarrolló una participación colectiva, en donde los músicos de los demás instrumentos aportaron sus ideas, y se fueron construyendo los temas de forma grupal, principalmente a nivel tímbrico y rítmico.

Por otro lado. El tener la posibilidad de grabar los arreglos, permite que este tipo de cantos puedan tener una visibilidad y perpetuidad en diferentes ámbitos, realizando una difusión a través de medios digitales y tradicionales.

7 Referencias

- Chuchita, J. (2006). Canto de Zafra (Worksong) [Grabado por J. Chuchita]. De *Un fuego de sangre pura*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ooBJfMxD7kU>
- Cobos, C. S. (3 de Diciembre de 2017). *INNOVATORIO MUSICAL*. Obtenido de ANÁLISIS DEL CANTO DE ZAFRA: <https://innovatoriomusical.wordpress.com/2017/12/03/83/>
- de la Hoz, A. F. (2014). *Juan Chuchita Fernández*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Programa Nacional de Estímulos premio de vida y obra 2012.
- Escandón, M. (2020). *DEL CANTO CRIOLLO AL CANTO EXPERIMENTAL LLANERO*. Bogotá.
- Farolitoral.cl. (2017). *Canto, poesía y melodías. Difusión del "canto a lo poeta" de la zona central de Chile*. Obtenido de El Verso, la Décima y la Cuarteta: <http://www.cantoalopoeta.cl/canto-lo-poeta/el-verso-la-decima-y-la-cuarteta/#:~:text=El%20canto%20a%20lo%20poeta,la%20d%C3%A9cima%20y%20el%20verso>
- Freja, A. (2010). *la décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar*. Bogotá.
- Freja, A. (12 de Octubre de 2010). La décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar. *Literatura: teoría, historia, crítica*, págs. 295-330.
- List, G. (1994). *Música y Poesía en un pueblo Colombiano*. Bogotá: PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS. FUNDACIÓN JOAQUÍN PIÑEROS CORPAS. JUNTA NACIONAL DE FOLCLOR.
- List, G. (1994). *Musica y poesia en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*. (C. m. 1994, Ed.) Universidad de Texas.
- Naus, W. (1998). *Beyond Functional Harmony*. Boston: Advance Music.
- Olaciregui, J. (2 de Enero de 2019). *El Espectador*. Obtenido de SEMBLANZA DEL MÚSICO CAMPESINO, Rafael Pérez García y el alma de San Jacinto: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/rafael-perez-garcia-y-el-alma-de-san-jacinto/>
- Pardo Tovar, A. (1966). *La Poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Pulido, L. (2008). Zafra de Entierro / Grito de Monte. De *Waning Moon*. Adventure Music. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Z2ZCspzwlv0>
- Pulido, L. (26 de Septiembre de 2014). Zafra [Grabado por L. Pulido]. De *Lucía Pulido*. Intuition. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=9y47X3YF0mg>

Pulido, L. (2014). Zafra [Grabado por L. Pulido]. De *Intuition*. 2014. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=9y47X3YF0mg&ab_channel=LuciaPulido-TemaLuciaPulido-Tema

Vásquez Sepúlveda, M. P. (2019). Cantos para entrar a un sueño a cualquier hora del día. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Xunta de Galicia. (s.f.). *Consellería de cultura, educación e universidade*. Obtenido de APUNTES. MÉTRICA CASTELLANA.: <https://www.edu.xunta.gal/centros/cpicaboarea/print/156>

