

# **ENTRE TAMBORES Y TECLADOS**

**César David Cuervo Rayo**

**Tutor: María José Salgado**

**Universidad El Bosque**

**Facultad de Creación y Comunicación**

**Bogotá, Colombia  
2020**

## ÍNDICE

Índice .....	2
Tabla de gráficas.....	4
Agradecimientos.....	7
<b>1. Prólogo.....</b>	<b>8</b>
1.1. Introducción .....	9
<b>2. Conociendo las músicas de tambora.....</b>	<b>13</b>
2.1 Los festivales y sus ritmos.....	14
2.1 Más que un ritmo .....	16
<b>3. Aprendiendo a tocar los sones.....</b>	<b>19</b>
3.1 Etnografía digital, recolectando fuentes .....	20
<b>4. Momento de transcribir.....</b>	<b>20</b>
4.1 Convenciones.....	21
<b>5. Transcripciones y descripciones.....</b>	<b>24</b>
5.1 En son de tambora.....	24
5.2 En son de berroche.....	32
5.3 En son de guacherna .....	39
5.4 En son de chandé .....	44
<b>6. Proceso creativo.....</b>	<b>53</b>
6.1 Confesión e introspectiva.....	53
6.2 Los artistas.....	54
6.3 Creación de las canciones.....	56
6.4 Fase 1.....	56

6.5 Fase 2.....	57
6.6 Fase 3.....	59
<b>7. Las canciones.....</b>	<b>60</b>
7.1 Canción 1 “Bailemos juntos” .....	60
7.2 Canción 2 “Un legado” .....	64
7.3 Canción 3 “Juan” .....	68
7.4 Canción 4 “Te ofrezco” .....	73
7.5 Canción 5 “Una historia aun no contada ” .....	77
<b>8. Conclusiones.....</b>	<b>81</b>
<b>9. Listado de referencias.....</b>	<b>83</b>
9.1 Fuentes primarias.....	83
9.2 Fuentes secundarias.....	84

## Tabla de Gráficas

<i>Gráfico 1: Golpe de parche abierto</i> .....	21
<i>Gráfico 2: Golpe con rebote en el parche</i> .....	22
<i>Gráfico 3: Golpe seco</i> .....	22
<i>Gráfico 4: Golpe en la madera</i> .....	22
<i>Gráfico 5: Golpe en el aro</i> .....	23
<i>Gráfico 6: Golpe abierto</i> .....	23
<i>Gráfico 7: Golpe “tapao”</i> .....	23
<i>Gráfico 8: Golpe quemado</i> .....	24
<i>Gráfico 9: “Bajoneo”</i> .....	24
<b><i>Son de tambora de Barranco de Loba</i></b>	
<i>Gráfico 10 “Matica ‘e bambu”</i> .....	25
<i>Gráfico 11 “Suena ese tambó”</i> .....	26
<b><i>Son de tambora de San Martín de Loba</i></b>	
<i>Gráfico 12: “Riquezas de San Martín”</i> .....	27
<i>Gráfico 13: “La tambora e Cayetano”</i> .....	28
<i>Gráfico 14: Variación “abozao”</i> .....	28
<b><i>Son de tambora de Hatillo de Loba</i></b>	
<i>Gráfico 15: “La flor de coral”</i> .....	30
<i>Gráfico 16: titulo desconocido</i> .....	30
<i>Gráfico 17: Variación “abozao”</i> .....	31

***Son de berroche de Barranco de Loba***

Gráfico 18: “Ribera lobana” ..... 33

Gráfico 19: “Herencia de mis abuelos” ..... 33

Gráfico 20: Variación ..... 35

***Son de berroche de San Martín de Loba***

Gráfico 21: “Rondón dorá” ..... 35

Gráfico 22: “Calabazo” ..... 36

Gráfico 23: Variación ..... 37

***Son de berroche de Hatillo de Loba***

Gráfico 24: “Pan de Caracas” ..... 40

***Son de guacherna de Barranco de Loba***

Gráfico 25: “Tirensense al suelo” ..... 40

Gráfico 26: “La pantaleta mojá” ..... 44

***Son de guacherna de San Martín de Loba***

Gráfico 27: “Vola pajarito” ..... 43

***Son de guacherna de Hatillo de Loba***

Gráfico 28: “Pozos brillantes” ..... 45

***Son de chandé de Barranco de Loba***

Gráfico 29: “Abandono el campo” ..... 46

***Son de chandé de Talaigua Viejo***

Gráfico 30: chandé chandé ..... 48

Gráfico 31: chandé corrido ..... 49

### ***Son de chandé de San Sebastián***

<i>Gráfico 32: “Yo soy el chandé”</i> .....	50
<i>Gráfico 33: “Lirico chandé”</i> .....	51
<i>Gráfico 34: Variación “Lirico chandé”</i> .....	52

### ***Canciones***

<i>Gráfico 35: Estrofas “Bailemos juntos”</i> .....	61
<i>Gráfico 36: Estribillo “Bailemos juntos”</i> .....	61
<i>Gráfico 37: Estrofas “Un legado”</i> .....	64
<i>Gráfico 38: Estribillo “Un legado”</i> .....	65
<i>Gráfico 39: Estrofas 1y 2 “Juan”</i> .....	70
<i>Gráfico 40: Estribillo “Juan”</i> .....	70
<i>Gráfico 41: Estrofa 3 “Juan”</i> .....	71
<i>Gráfico 42: Estrofa 3 “Te ofrezco”</i> .....	74
<i>Gráfico 43: Estribillo 3 “Te ofrezco”</i> .....	75
<i>Gráfico 44: Estrofas “Una historia aú no contada”</i> .....	78
<i>Gráfico 45: Estribillo “Una historia aú no contada”</i> .....	79

## **Agradecimientos**

Ante todo, quiero agradecer a Dios por haberme permitido vivir esta experiencia la cual me ha hecho crecer como profesional y como persona. A mis padres César y María y a mi familia por su apoyo incondicional, por darme alientos en los momentos que más los necesité, a mi tutora María José por ayudarme a encaminar este proyecto y brindarme las herramientas para poder armarlo. A mi amigo Milton Arandia, quien me ayudo en el proceso creativo de manera desinteresada, a mi novia Yuli por siempre estar ahí sirviéndome de crítica y animándome a dar lo mejor de mi, a cada uno de los maestros que compartieron su conocimiento de manera agradable y A Yohana Chavéz y el maestro Perdro Castrillo por compartir amablemente sus conocimientos conmigo.

## 1. Prólogo

A lo largo de mi carrera como músico, he tenido la oportunidad de participar como intérprete, productor y arreglista, en espacios donde se evidencia una estrecha relación entre la música y la danza, evidentemente existe una profunda interrelación entre el movimiento y la música: la danza es música llevada a la vida física (Flores, 2011). Tanto en fiestas, festivales, conciertos, como en clases de ballet y danza contemporánea, fui entendiendo que una de las cosas que más he disfrutado de mi labor como músico, es el hecho de ver traducido en movimiento la música o el sonido que estoy produciendo.

En varias ocasiones me detuve a analizar y a disfrutar cómo los bateristas y percusionistas con los que compartía escenario, ajustaban detalles del sonido probando sus instrumentos con bases o patrones rítmicos que en ese momento conocía como tradicionales del Caribe colombiano (cumbia, chandé, porro etc.) sobre pistas de pop, electropop, electrohouse y rock que estaban sonando en el ambiente. Cada vez que observaba esto, me impactaba e inevitablemente me estaba moviendo al ritmo de esta superposición de músicas.

Entonces me pregunté: ¿podré transmitir a través de mi música esa energía que percibí en una simple prueba de sonido?. Allí nació mi inquietud por conocer a fondo las músicas del Caribe y su riqueza rítmica, tímbrica y melódica, y explorar estos elementos como punto de partida para crear y enriquecer mis proyectos; integrando esa sonoridad tradicional con la estética de los géneros populares mencionados anteriormente. Desde entonces en mis trabajos como músico acompañante en clases de danza contemporánea y también de danza clásica (Ballet), en las cuales compongo para el desarrollo de la clase y sus diferentes ejercicios, empecé a incluir de manera consciente e inconsciente el poco conocimiento que tenía de las músicas del Caribe colombiano.

De manera oportuna encontré, que la Universidad el Bosque contaba con el programa *Maestría en Músicas Colombianas* (MMC), en el cual se incluía el estudio del Sistema Sonoro del Caribe. Y fue aquí, en este espacio académico donde empecé a construir este proyecto, el cuál se desarrolla en el campo de la investigación creación, que tiene como finalidad no solo la generación de nuevo conocimiento a través de los procesos investigativos y la práctica creativa, sino que en su producto incorpora nuevo conocimiento, que más allá de intentar explicar el mundo que nos rodea, lo transforma (Ballesteros y Beltran, 2018).

En este escrito, uso dos formas de narración: una es la narración descriptiva con la que abordo los conceptos teóricos que ayudaron a argumentar este trabajo, y la otra es la narración literal, con la cual describo los procesos creativos e investigativos, con los que busqué la realización del objetivo general, el cual es: crear un repertorio de cinco canciones para un formato integrado por los instrumentos tradicionales de la música de tambora, con piano, sintetizadores, bajo y batería, usando como fuentes primarias, las canciones de artistas de

estas músicas provenientes de las poblaciones de la región de Loba San Martín, Hatillo y Barranco (Bolívar), y canciones de artistas de chandé proveniente de San Sebastián de Buena Vista (Magdalena), Talaigua Viejo (Bolívar) y Gamarra (Cesar). Además usare como fuentes de apoyo documentales, escritos y clases magistrales sobre estas músicas.

La investigación de este trabajo la enfoco en los rasgos propios del método cualitativo, el cual consiste en descubrir o hallar y no en comprobar, definir o verificar (Fernández, 2016).

## 1.1 Introducción

Teniendo en cuenta que este proyecto surge del deseo de generar una sonoridad compuesta por diferentes estéticas musicales, consideré pertinente y necesario buscar otros trabajos artísticos que tengan una dinámica similar y poder usarlos como referencia en la elaboración de la hoja de ruta tanto en la investigación como en la creación.

De esta manera, encontré que existe una gran cantidad y variedad de propuestas que han usado las músicas tradicionales del Caribe como referencia principal. Es importante mencionar, que los músicos -en su mayoría urbanos- en su deseo de generar nuevas sonoridades partiendo de la tradición, han encontrado un aliado importante en el constante avance tecnológico y de los medios de comunicación, los cuales han permitido el intercambio y la integración de culturas geográficamente lejanas (Castro, 1994).

Por otra parte, el surgimiento de la categoría *world music* en la industria musical permitió que las músicas locales del país ocuparan un pequeño espacio en el comercio musical y de esta manera llegó a los oídos de músicos y públicos en general de diferentes partes del mundo, despertando en algunos de ellos, el deseo por conocerlas y explorarlas (Ochoa, 2003).

Cada vez son mas evidentes los procesos de modernización y transformación que experimentan las músicas nacionales en cuanto a: procesos de absorción de tradiciones marginales en estilos nuevos, adaptación de pautas generalmente ligadas a la ritualidad y la adopción de instrumentos y estructuras musicales de otras músicas (Bermúdez, 2004).

En Latinoamérica, desde los noventas ya se daba la tendencia de mezclar las músicas locales o tradicionales con géneros populares como el dubster, la música disco, el pop, el hip hop entre otros. Una de estas tendencias fue el fenómeno *cumbia digital*, el cual se originó en Buenos Aires a mediados de la primera década del siglo XXI y fue replicado años más tarde en Lima. Estos espacios de fiesta se convirtieron en una especie de laboratorio, el cual generó la reivindicación de géneros tradicionales casi olvidados del continente y la creación de sonoridades nuevas que refrescaron tanto los oídos del público latinoamericano como los del público norteamericano y europeo (Márquez, 2016).

Hacia el centro norte del continente, me llamó la atención la artista dominicana Rita Indiana<sup>1</sup>, quien también presenta una propuesta que usa como punto de partida las bases e instrumentos tradicionales de la tambora dominicana y los integra en un formato con instrumentos propios de otras músicas como sintetizadores y guitarras eléctricas, los cuales aportan una estética sonora diferente y novedosa, no le tiene nombre a su estilo de música, pero si reconoce la influencia del Caribe y Latinoamérica en su proyecto. En palabras de Rita: “Hay que juntarse para hacer música nueva” (yinyangonline, 2009).

En cuanto a Colombia, encontré que en los años cincuenta del siglo XX ya existían músicos que usaban como punto de referencia los ritmos tradicionales del Caribe colombiano para crear propuestas novedosas, tal es el caso del maestro **Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez**, quien arregló y compuso para formato de Big Band partiendo de los rasgos característicos del porro y la cumbia (Wade, 2002).

Para la misma década el maestro **Antonio María Peñalosa** compone el tema “Te olvidé”, el cual generó una especie de polémica, ya que este tema de gran éxito en el carnaval, se popularizó como ritmo de chandé, -particularmente yo llegué a la MMC pensando que era ritmo de chandé- pero en realidad sus rasgos rítmicos pertenecen al son de garabato, sin embargo, algunos dicen que si tiene algunos elementos del chandé. Lo cierto es que este tema hasta el día de hoy representa un himno para el carnaval de Barranquilla (TVUni5, 2016).

Tiempo después, entre las décadas de los sesentas y setentas, la juventud colombiana recibía la influencia de lo que sería el género más fuerte del momento el rock. Los músicos nacionales lo apropiaron y crearon sus propuestas integrando la estética de las músicas tradicionales con este género, según el historiador Cepeda “los músicos colombianos de los años 70 conservaron la influencia del rock angloamericano, pero con una motivación distinta, la exploración de ritmos regionales y “folclóricos” de la geografía nacional [...] caracterizado por la utilización de instrumentos autóctonos de la región Andina y del Caribe” (Cepeda, 2008, p. 95-106).

Ya cerca del siglo XXI nace en Bogotá la agrupación Curupira<sup>2</sup>, quienes también han usado elementos de las músicas de la costa Caribe como influencias para sus propuestas, ellos no solo han reinterpretado temas tradicionales, sino que han empezado a componer con base en estos ritmos. Urián Sarmiento integrante de la agrupación dice al respecto “[...] y empezamos como a hacer ese experimento de ya no montar temas tradicionales sino composiciones propias”. Por otra parte Juan Sebastián Monsalve, otro miembro de la banda, rescata la

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KsETWE7rMe0>

<sup>2</sup> <https://curupiramusic.bandcamp.com/>

importancia de los músicos tradicionales en este proyecto, músicos que en su mayoría viven en el anonimato, en palabras de Monsalve “sin duda tenemos una fuerte influencia de los viejos músicos que son nuestra principal influencia, son nuestra fuente de aprendizaje, pues uno de nuestros papeles es revalorar, visibilizar a estos grandes maestros” (EnLamakinita, 2013).

Para suerte mía, otro miembro de esta agrupación es María José Salgado, quien es mi maestra en las asignaturas Prácticas y Ensamblés del Caribe en la maestría, además de ser mi tutora de grado. Con ella tuve la oportunidad de hablar acerca de dos términos recurrentes en estas propuestas, fusión y adaptación, según Salgado: “por un lado, la adaptación que es tomar un tema y pasarlo de un formato a otro, transformándolo o generando una versión diferente con el mismo formato y conservando los elementos principales que lo hacen reconocible, y por otro, la fusión es, tomar elementos de diferentes fuentes para hacer una creación nueva” (M.J. Salgado, comunicación personal, 16 de octubre, 2019).

Analizando cronológicamente estos referentes, he podido evidenciar que con el paso del tiempo se han ido integrando cada vez más instrumentos ajenos a los formatos tradicionales, como sucede con la agrupación Colectro<sup>3</sup>, una banda fundada en el 2005 en Bogotá, pero conformada por barranquilleros. En sus trabajos pude ver que usan un formato con tambores tradicionales del Caribe, dos bajos, sintetizadores, batería, guitarra eléctrica y voces, creando un diálogo entre la música costeña y otros géneros como la música angloamericana, el rock y la música electrónica (Volkaribe, 2012). En una entrevista los integrantes reconocen la influencia de las músicas de este territorio: “somos conscientes de que hicimos una producción completa que tiene son de negro, son de garabato, champeta, todo se maneja con la ritmología del Caribe desde un punto nuevo, logrando hacer una sonoridad nueva desde nuestro folclor y de una forma exótica” (Solano, 2017). Uno de sus temas “Alza los Pies” hace un homenaje a la señora lavandera que canta en el río y pregonera con un particular timbre nasal canciones de la costa Caribe y este tema empieza así, imitando esa voz (RockenCali, 2012).

Estas propuestas entre otras, me ayudaron a definir qué quería hacer, qué sonoridad buscaba y cómo podía encontrarla. Además, entendí que las músicas tradicionales históricamente han sido dinámicas y no estáticas, es decir, que han ido cambiando constantemente, solo que algunas han conservado sus rasgos ancestrales por más tiempo (Cepeda, 2008). Sin embargo, en los últimos años, se han ido incrementado los cambios en la interpretación de algunas de estas músicas, esto es gracias al vertiginoso avance de la tecnología, el intercambio cultural que permite y el deseo de los artistas por generar algo nuevo (Severin, 2019). Según Arbeláez (2005) “esta transformación sonora de la música también responde a la interconexión de

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YIhWZx4FmC4>

saberes colectivos y aportes individuales, manteniendo una conexión con la narrativa cultural y con los juicios estéticos generados por los críticos y el público”.

Por otra parte, en esta confluencia de músicas de todo el mundo con las músicas locales en el territorio nacional, se han ido insertando géneros mediáticos en el extenso abanico cultural que Colombia posee, tal es el caso del rock y el hip hop, músicas que se asocian a las estéticas juveniles del país (Banrepcultural, 2015). No obstante, esta diversidad puede generar conflicto entre quienes defienden las formas tradicionales de interpretar las músicas locales, frente a los que deciden usar elementos exógenos en ellas, al respecto Iván Benavides dice:

La diversidad bien administrada genera riquezas, pero mal administrada genera conflicto [...] en estas épocas de innovación tecnológica, la tradición no está solo de dónde venimos sino lo que quedará en el futuro, tenemos que aprender a construir memoria, la única manera que esa tradición exista es llevándola hacia el futuro [...] el futuro pertenece a los impuros [...] la música tradicional salvó a los músicos cosmopolitan (Banrepcultural,2015)

En el comienzo de mi investigación solía usar el término fusión, sin embargo, en el contexto de la música su definición puede resultar conflictiva, no obstante, encontré una idea del maestro Benavides que me pareció pertinente para el desarrollo de este proyecto, según Benavides (2015), “las fusiones, o sea las NMC han sido un diálogo entre tradición y modernidad, las propuestas que en sus momentos fueron presentadas como novedosas y que para los puristas significó una traición a la tradición, hoy en día suelen representar un clásico a la memoria musical”.

Aquí en la MMC fue donde escuché por primera vez el término NMC, entonces busqué un poco más de información sobre este fenómeno y encontré un concepto de la maestra Salgado (2019):

Las nuevas propuestas que se dan en torno a este, son un laboratorio humano de investigación- creación que surge luego de procesos de intercambio entre la ciudad y el campo, y que ha ido gestando un movimiento que ha crecido y que a su vez ha abierto diversos escenarios en Colombia y en todo el mundo. Estas propuestas son presentadas por grupos que hacen fusión o músicas híbridas y no por los formatos tradicionales (Salgado, 2019).

Estas nuevas propuestas que integran al formato tradicional instrumentos propios de otras músicas como la batería, el bajo o la guitarra eléctrica, entre otros, con sus nuevas posibilidades desde el punto de vista técnico, tímbrico y electrónico, según Cortés (2013): “ha permitido que las músicas tradicionales se enfrenten a otros escenarios, como conciertos, festivales, teatros, entre otros, brindando otras posibilidades de apreciación, interacción y de vivencias a la cultura nacional”.

Pero este termino “nuevo” tiene antecedentes en los años 60 y 70, el cual se usaba para referirse a la experimentación de sonidos locales. Las fusiones que se daban entre el rock-pop, jazz, elementos electrónicos con ritmos afrocaribeños fueron calificadas como novedosas, este fue el caso de los artistas Iván y Lucía (Santamaría 2007).

Pero tal vez uno de los antecedentes mas importantes para esta tendencia fue aportado por artistas como el Joe Arrollo, Toto la Momposina, Etelvina Maldonado, Petrona Martínez, entre otros, los cuales no solo presentaron sus nuevas maneras de interpretar las músicas tradicionales, sino que las hicieron visibles en las ciudades y dejaron las bases para que las próximas generaciones creen diálogos entre estas músicas y géneros mediáticos (Gómez, 2015).

Desde hace unos años en Colombia se viene consolidando este movimiento entre los jóvenes músicos, quienes entendiendo las dinámicas de transformación cultural pretenden recuperar las músicas tradicionales frente a la apropiación de géneros populares como el rock el pop y el hip hop, dicho movimiento se ha reconocido bajo el nombre de NMC (Chavarro, 2018). Este movimiento no solo recupera, sino que también visibiliza a estos géneros locales (Santamaría, 2007).

## **2. Conociendo la música de tambora**

En las primeras clases de la maestría y puntualmente en la asignatura Interpretación del Caribe, pude darme cuenta del desconocimiento y los errores conceptuales que tenía acerca de la música de esta región, así mismo, fui descubriendo la riqueza y diversidad musical que este territorio posee, es todo un universo sonoro.

Sin embargo, dentro de esta extensa variedad, mi interés se enfocó en la música de tambora, la energía que transmite cada uno de sus artistas, la variedad interpretativa que hay entre las poblaciones y lo que representa para la comunidad tanto la música como la danza, ya que a través de estas se puede llegar al fondo del sentir de los habitantes de los pueblos ribereños del Magdalena (Carbó, 2016). Así que de este complejo musical decidí tomar mis fuentes primarias.

Debo decir que ignoraba casi todo de estas musicas, hasta ese entonces no sabía que existía un ritmo llamado berroche y mucho menos, que cada pueblo lo interpreta de manera diferente, también creía que la guacherna era la canción del carnaval y no un ritmo de esta región. Así que una de las primeras cosas que aclaré, es que la palabra Tambora es un termino de carácter polisémico, ya que se usa para referirse al ritmo, el baile, el instrumento, el formato y la fiesta que los involucra, al respecto Guillermo Carbó (2001) dice: Tambora con (T) mayúscula hace referencia a la práctica cultural que involucra los cuatros sonos y

sus respectivos bailes que la componen: tambora tambora, berroche, guacherna y chandé, y tambora con (t) minúscula hace referencia al son, el instrumento y/o el formato.

Como en la mayoría de los bailes *cantaos* del Caribe, en las músicas de tambora, el cantador es acompañado por un conjunto de tambores de origen africano (Bermúdez, 2002), el cual está conformado por tambora, currulao, guache o maracas y las voces de los coristas que también acompañan con las palmas (Escobar, 2015). El formato tradicional no cuenta con el acompañamiento de instrumentos armónicos (Gómez, 2015).

Aunque existen otros ritmos o sonos<sup>4</sup> en este complejo, son los cuatro mencionados anteriormente (tambora, berroche, guacherna y chandé), los que se oficializaron en los festivales de tambora (Carbó, 2004).

## 2.1 Los festivales y sus ritmos

Hacia la década de los ochentas, surgen los dos festivales más importantes de tambora, uno en San Martín de Loba de la mano de Álvaro Mier y el otro en Tamalameque por Diógenes Armando Pino. Estos eventos nacen como una iniciativa de recuperar y difundir las tradiciones culturales de las poblaciones de la región Momposina, que para la época estaban siendo olvidadas por las nuevas generaciones, debido a que los avances tecnológicos como la radio y la televisión estaban cambiando las costumbres musicales de esta región, los tradicionales bailes de tambora estaban siendo remplazados por bailes de picó y las festividades de corte religioso estaban siendo olvidadas por los jóvenes de la época quienes asimilaban una cultura musical ajena a sus raíces (Carbó, 2004).

Estos festivales cambiaron el contexto de estas prácticas musicales, las festividades y los rituales que tradicionalmente eran celebrados en las calles por la comunidad, ahora se presentaban en el escenario como un ritmo o un baile (Bermúdez, 2002), así mismo, los diferentes lineamientos del evento han ido moldeando las interpretaciones de los participantes, al imponer el número de músicos en tarima, limitar el tiempo de cada una de las intervenciones, entre otras imposiciones (Gómez y Serna, 2016), además de la tendencia a homogenizar las diferentes formas de interpretar estas músicas (Gómez, 2018).

Sin embargo, es importante reconocer que estos eventos revitalizaron esta tradición cultural, ya que con un carácter competitivo propio de un festival y con rasgos de un espectáculo televisivo, supo captar el interés de las nuevas generaciones, quienes se preparan durante meses para dar lo mejor en el escenario y como lo dice Diógenes Pino en una entrevista con

---

<sup>4</sup> En el Caribe colombiano, la expresión “ritmo o “o “son” hace referencia a “música de” o género (Carbó, 2010, p67)

la maestra Salgado “esto incentivó la creación de diferentes escuelas como la del chandé en San Sebastián, tambora en San Martín entre otras” (Salgado, 2014).

En los primeros momentos de la fase investigativa, pude darme cuenta que los cuatro sonos exigidos en el festival no eran tradicionales en todos los pueblos que participaban y muchos de los músicos que asistían tenían que aprender a tocar estos ritmos en el transcurso del evento, así lo cuenta Alejandro Villalobos -entre otros testimonios- (nacido en Hatillo de Loba en 1975), nieto de Venancia Barriosnuevo e hijo de Delmina Muñoz, él afirma haber conocido la guacherna a través del Festival de Tamalameque, en una entrevista realizada por Carbo (2004):

[...] fuimos a un festival allá en Tamalameque. y dijeron; «[...] tienen que tocá la guacherna». Primero subió el grupo de Tamalameque y [...] le pusimos cuidado [...] nosotros en seguida ensayamos [...] lo que estaban tocando ellos [...] y de ahí le cogimos el son.

Esta situación que se dio en los festivales, llevaba a los músicos a buscar fuentes externas a la tradición oral, ya que no los habían aprendido directamente de sus padres y abuelos. Así lo cuenta Alberto Gonzales nacido en 1955 en San Martín de Loba en una entrevista concedida a Guillermo Carbo (2004):

G.C: ¿Y fue en el festival que conoció el chandé?

A.G: Sí, fue a raíz del Festival, [...] porque... llegó la invitación de Tamalameque [...] entonces decían que teníamos que... cuatro temas: tambora, guacherna, berroche y chandé. Pues entonces yo averiguando con personas por ahí cómo era el golpe del chandé [...] y ahí le pusimos el ritmo de chandé y también vi una grabación que había de «Joselito» y dice «chandé» entonces me puse a escuchar esa grabación [...] en un disco... bueno, entonces decía esto «Joselito el borrachón [...]» ¡Ahí dice que es chandé!

Aunque estos espacios generan tensiones por su tendencia homogeneizadora con respecto a la diversidad interpretativa, han permitido que las poblaciones se encuentren y se reconozcan con sus diferencias musicales ancestrales, con el fin de mantener viva la tradición de Tambora (Gómez, 2015).

Una vez realizado este primer paneo a las músicas de tambora, decidí buscar mis fuentes primarias en los artistas y músicos de las poblaciones de San Martín de Loba, Barranco Loba y Hatillo de Loba.

*Travesía por la Depresión Momposina*, así se titula un trabajo de campo realizado por la maestra M.J. Salgado, en el marco de su proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas* (2014), el cual la maestra nos

compartió en clase con el fin de situar referentes y evidenciar las diferencias musicales existentes entre los pueblos de la región de Loba por medio de sus cantadores y músicos.

Además, por medio de este trabajo, pude observar que el chandé era el ritmo menos interpretado por los artistas de estas tres poblaciones, entonces, por sugerencia de mi tutora y el deseo conocer un poco más las particularidades de este ritmo, decidí ampliar el espectro geográfico e indagar sobre otras poblaciones diferentes a la región de Loba.

Esta búsqueda, la cual describiré a continuación, me llevó a indagar en San Sebastián de Buena Vista (Magdalena), Gamarra (Cesar) y Talaigua Viejo (Bolívar), sin embargo, es pertinente aclarar que son varias las poblaciones que viven a la ribera del río Magdalena, en donde el chandé es considerado su ritmo tradicional y más importante, y por cuestiones de extensión de este escrito no las incluí.

## **2.2 Más que un ritmo**

Sin el ánimo de encontrar el origen del chandé como tal, empecé a indagar sobre poblaciones donde consideran el chandé, como su ritmo tradicional y más importante, esto con el fin de encontrar fuentes primarias que aporten otras herramientas creativas desde este son.

Concluir o descifrar el origen de este ritmo resulta complejo, ya que aún se discute si tiene más herencia afro que indígena, cuál es el formato original o en qué pueblo nació (Pizarro, Martínez y Guerra, 2019). Sin embargo, el musicólogo Egberto Bermúdez considera, que en el chandé -así como en otras prácticas musicales del territorio nacional- sobreviven algunos rasgos tradicionales del Poro y Sande africano, términos que hacen referencia a “sociedades secretas”<sup>5</sup> en las que se practican rituales con música, danza y fabricación de máscaras, según Bermúdez (2002):

En general, la música de la Poro masculina está asociada a tambores y troncos xilofónicos mientras que la de la sociedad femenina, Sande o Bundu, lo está al canto (acompañado de palmas) y los idiófonos sacudidos. Si bien los instrumentos usados en Liberia y Sierra Leone no están representados en América, la asociación del canto de mujeres con palmas y con idiófonos como el guache, es útil para plantear cierta continuidad en dicha tradición.

En el departamento de Córdoba se encontraron evidencias de la supervivencia del Sande en nuestro territorio, en los testimonios orales tomados en las poblaciones de Mocarí, Sabanal, San Carlos, San Pelayo y Ciénaga de Oro, que daban cuenta de bailes antiguos de las primeras décadas del siglo XX, según Bermúdez (2002):

---

<sup>5</sup> Se les llama sociedad secreta por la importancia que tiene mantener como algo esotérico los conocimientos especializados adquiridos allí (cantos y danza basados en la comunicación con espíritus o demonios del monte) y no porque el contenido de estos no sea conocido por los miembros del grupo (Bermúdez,2002)

Uno de ellos era el *ande* (vocablo probablemente derivado del Sande) El testimonio oral reportado indica que era un baile de rueda que se hacía alrededor de los instrumentos musicales, en el que salían parejas a bailar y en el que el canto se acompañaba de palmas. Se bailaba con velas y también se cantaban coplas o décimas. Es muy probable que se tratara del mismo chandé. Otros testimonios coinciden en que se cantaban y bailaban para la Pascua de Navidad.

Otras evidencias indican la continuidad de algunas tradiciones africanas en estas prácticas musicales en los departamentos de Magdalena y Cesar, como lo menciona Bermúdez (2002):

En la región del sur de los actuales Cesar y Magdalena (Astrea, El Paso, Guamal, El Banco) en los años treinta y cuarenta también está documentado el chandé, y los mismos testimonios indican que su baile era "brincao y haciendo morisquetas"[...] En lo que se refiere a sus antecedentes africanos, el carácter procesional del chandé, al igual que las otras características del baile de pareja, está relacionado con los bailes de los grupos que en la actualidad poseen los rituales de Poro y Sande.

De esta manera, empecé a entender que el chandé no era solo un ritmo sino que es una festividad comunitaria, la cual se celebra con música, danza y rituales de carácter religioso como sucede en el complejo de Tambora. Estos rasgos los encontré en la población de Talaigua Viejo, lugar donde las fiestas patronales y religiosas como las del Corpus Christie y la Inmaculada Concepción representan la identidad y el sentir de sus pobladores, quienes animan estas fiestas con fandangos y ruedas de chandé (Pizarro, Martínez y Guerra, 2019).

Esta población, reclama el chandé como suyo, dicen ser los precursores de esta música, aunque lo interpreten con el mismo formato de tambora no usan idiófonos de sacudir, es decir guache o maracas, ya que no lo consideran tradicional y al tambor currulao le llaman **macho**, además, tiene la particularidad de tener dos momentos musicales: chandé-chandé y chandé-corrido, los cuales resultan ser, dos sonos diferentes dentro una misma práctica musical (Musicalafrolatino, 2016)<sup>6</sup>.

Sin embargo, en unos de los documentos audiovisuales que consulté, pude observar que el maestro José Acosta quien es el tamborero de la Corporación Ramona Ruíz de Talaigua Viejo, menciona que San Sebastián- Magdalena es otra población precursora del Chandé y que allí se mantiene viva la tradición (musicalafrolatino, 2016).

Teniendo en cuenta lo anterior, decidí buscar información sobre el chandé en San Sebastián de Buena Vista, y fue por medio de Martín España, productor musical y amigo personal de la maestra M.J. Salgado que contactamos a Yohana Chávez, quien ha sido recientemente la organizadora del festival del chandé en este pueblo. En un diálogo personal con ella, me dice que la condición para que los artistas participen en el festival es que toquen y bailen el chandé tradicional, los cuales en palabras de ella son: chandé "brincao" y chandé "pasiao" (diálogo personal, 2020).

El chandé como ritmo, se toca en varias poblaciones de los departamentos de Magdalena, Cesar y Bolívar que viven a la ribera del río Magdalena, y como sucede con el berroche, la

---

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=L46lwKHGfgM&t=27s> (min 8,15)

tambora y la guacherna; cada pueblo interpreta el chandé de manera particular (Botero, 2016). Un ejemplo de esto se ve en San Sebastián de Buena Vista (Magdalena), los músicos y habitantes de esta población consideran que su forma de interpretar este ritmo es particular, que tanto el golpe del tambor como el baile, es diferente a los demás, es más ágil y rápido, el cual recibe el nombre de chandé “brincao” (Pizarro, Martínez y Guerra. 2019).

La organizadora de este festival Yohana Chávez me presentó al maestro Pedro Manuel “Pello” Castillo Morales, quien, según ella, él es toda una institución del chandé, en un diálogo personal con el maestro me dice:

*Aquí en San Sebastián vienen grupos de Bolívar y del Cesar para concursar, pero no combinan exactamente el ritmo del chandé, es más ellos le piden a uno que le expliquen los golpes, son bastante complicados, porque ellos están acostumbrados a tocar berroche, tambora [...] es más antes le entregaban el premio a los que venían de afuera y no tocaban chandé, porque el organizador del festival decía: “no, hay que darle el premio a Gamarra o Tamalameque para que sigan viniendo” [...] últimamente cuando Johana empezó a manejar el festival las cosas fueron cambiando, ella decía: “no, aquí se toca chandé porque esto es un festival chandé”. (diálogo personal, 2020).*

Estas palabras refuerzan la idea de cómo fue que este ritmo se esparció por toda la región y la diversidad interpretativa que este tiene.

En esta población, así como otros municipios conectados por el río Magdalena de los departamentos de Bolívar, Magdalena y Cesar, el chandé ha podido conservar sus rasgos tradicionales por más tiempo, debido a que a mediados del siglo XX, el país y sus élites administrativas se interesaron por las músicas de la costa Caribe, especialmente en la novedosa propuesta que presentó “Lucho” Bermúdez de la cumbia y el porro, y en el vallenato de los años setentas (Pizarro, Martínez y Guerra, 2019).

El investigador Juan Sebastián Ochoa muestra cómo en determinadas situaciones se le dio diferentes usos de acuerdo a las necesidades políticas y culturales, pasando por varias etapas de transformaciones e incluso de negaciones (Ochoa, 2016). El chandé no se ajustaba a los requisitos de ser parte de la “música de mostrar” y no fue incluido en este mosaico, permitiéndole conservar sus funciones rituales y comunitarias por más tiempo (Bermúdez, 2002).

Hasta este momento había recorrido en esta indagación, dos poblaciones, una del departamento de Bolívar (Talaigua Viejo) y una del departamento de Magdalena (San Sebastián), quería concluir esta investigación sobre el chandé con una población del departamento de Cesar, para lo cual, Martín España nos aconsejó buscar referentes en el municipio de Gamarra, ya que, según él, en este pueblo el chandé es el ritmo tradicional más importante (conversación personal, 2020).

Por otra parte, mientras estaba en la búsqueda anteriormente descrita, observé cómo para la mayoría de los pueblos de este territorio conectados por el río Magdalena, el chandé es más que un ritmo, es una práctica musical y de danza en la cual participa la comunidad, características que algunos municipios conservan hasta el día de hoy.

Además, es evidente la tensión que existe entre estos pueblos por auto proclamarse los precursores del chandé y la forma en que se debería interpretar, sin embargo, esta puja en realidad resulta siendo un aporte a este ritmo, el cual no debe verse con una mirada lineal, sino como una multiplicidad de maneras de bailar e interpretarlo, junto a su vestir, cada población añade elementos representativos de su región (Pizarro, Martínez y Guerra, 2019).

Una situación similar ocurre en la región de Loba y las prácticas musicales de Tambora, en San Martín, sus habitantes dicen ser los precursores de este complejo, pero los de Barranco y Hatillo de Loba dicen lo mismo, de la misma manera alegan que su forma de interpretar los sonos es más “pura” que la del pueblo vecino (Gómez, 2015).

### **3. Aprendiendo a tocar los sonos**

Como mencioné párrafos atrás, fue en los espacios académicos de la maestría, en donde tuve mi primer contacto con la música de Tambora. De a poco fui entendiendo que el berroche variaba su interpretación en cada una de las poblaciones de la región de Loba, que la guacherna no representa lo mismo en cada uno de los pueblos: para Hatillo es el son más alegre, para San Martín el más elegante y para Barranco es donde el bailarín demuestra su picardía (Gómez y Gómez, 2015).

Fue de suma importancia para complementar y reforzar la teoría y la práctica adquirida en las asignaturas Ensamble y Prácticas del Caribe, el trabajo de campo que realizamos en Barranco de Loba, el cual fue dirigido por la maestra Salgado. Allí reforcé la idea de que no es suficiente para entender la diversidad interpretativa, hacer un análisis meramente musical de estos ritmos y sus instrumentos, sino que es necesario indagar sobre el contexto cultural que rodea y soporta estas prácticas:

[...]no es posible hablar de la Tambora y el berroche desde la simplicidad estructural de un ritmo exclusivamente ejecutado por el tambor macho o currulao y la tambora. Del mismo modo, sucede con sus cantos, donde la comunidad participa haciendo un coro de forma responsorial con su voz y palmas para alegrar las fiestas, acompañado de ron o de agualoja; así como en el pasado sus ancestros alegraban las noches de larga oscuridad a orillas del río Magdalena y en medio del silencio de los bosques eternos (Gómez, 2015).

Si bien una partitura no es suficiente para describir el universo sonoro de este complejo, las transcripciones que músicos e investigadores ya habían hecho de estas músicas, fueron una herramienta importante en el proceso de aprendizaje e interiorización, ya que, en estas, encontré un complemento para los análisis auditivos y las prácticas que venía realizando.

### 3.1 Etnografía digital, recolectando fuentes

Ya con un panorama más claro sobre el contexto socio cultural y la interpretación de las músicas de tambora y de chandé, el siguiente paso fue definir cuáles serían las fuentes primarias que usaría como punto de referencia en el proceso creativo.

Estas fuentes fueron principalmente canciones de artistas provenientes de las diferentes regiones que había decidido indagar. Un gran porcentaje de estas canciones las tomé del trabajo de campo de la maestra María José Salgado llamado: *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*. Como mencioné líneas atrás, la maestra nos presentó este trabajo como parte del proceso de formación en la materia Prácticas y Ensamblés del Caribe I. Este trabajo me permitió hacer una especie de etnografía digital, ya que a través de sus audios y videos pude recorrer estas poblaciones, conocer sus artistas y observar las diferencias interpretativas que hay en estos territorios.

Así mismo, con la intención de encontrar las particularidades interpretativas de cada población, busqué en la plataforma youtube.com videos y audios que dieran cuenta de esto, allí no solo encontré canciones de diferentes artistas sino documentales y clases magistrales, en las cuales se exponía tanto la interpretación como el contexto socio cultural de estas músicas.

En este punto sentía que estaba por completar las fuentes primarias que consideré necesarias para la implantación de este proyecto, sin embargo, no había encontrado en ningún audio, video o libro, una fuente fidedigna del chandé de San Sebastián de Buena Vista (Magdalena). En principio la idea era realizar un trabajo de campo en esta población y conocer de primera mano este ritmo, pero debido a las medidas de sanidad de este año 2020 no fue posible viajar allí, entonces, como mencioné anteriormente, yo ya me había contactado con el maestro Pedro Manuel Castrillo, quien es un gran exponente musical de San Sebastián. Así que, por medio de llamadas, notas de voz y videos de watsApp, el maestro me ilustró acerca el chandé, lo que significa esta práctica cultural en esta población y sobre todo cómo lo interpretan, además, me compartió dos canciones de su autoría en son de chandé, con las cuales di por culminada la recolección de mis fuentes primarias a través de esta “etnografía digital”.

## 4. Momento de transcribir

Sin duda alguna, los trabajos que otros músicos e investigadores habían realizado sobre este complejo sonoro, fueron de gran ayuda tanto en el proceso de investigación como en el de aprendizaje. Sin embargo, encontré diferencias entre algunas transcripciones que iban desde la métrica hasta el esquema rítmico, pero creo que esto responde a la forma en como cada investigador percibe auditivamente estas músicas.

Entonces, en este punto consideré pertinente empezar con el proceso de transcripción, para lo cual tomé como referente la forma de escritura planteada por Bernardo Alonso Ciro Gómez en su trabajo de grado para optar al título de magister en artes “*Etnografía Musical en busca de los relatos y cantos del río Magdalena*” (2015).

El ejercicio de transcribir estas músicas no es una tarea fácil, aun más para un músico con formación clásica como yo, pero la teoría y la práctica adquirida en las asignaturas Prácticas y Ensamblés del Caribe I y II fueron de vital importancia para este proceso, ya que allí empecé a reconocer auditivamente las características de cada golpe, como se hace y suena un “tapao”, “quemao”, un abierto entre otros golpes.

Este proceso lo fui realizando por partes, primero replicaba con onomatopeyas lo que había encontrado como base rítmica reiterativa en las fuentes primarias, luego las tocaba en los tambores buscando que sonara lo más parecido posible y esto incluía las características de cada golpe y de ahí lo pasaba al papel.

#### 4.1 Convenciones en la tambora y el currulao

Las convenciones y nomenclatura que a continuación cito y uso, son las que consideré más apropiadas para poder plasmar en la partitura los diferentes timbres y alturas que escuché en las fuentes primarias, sin embargo, es importante mencionar que no son las únicas que se usan para transcribir estos instrumentos.

##### Tambora

La tambora es el instrumento eje de este formato, tiene la frecuencia más baja en la membrana, pero también tiene sonidos medios y altos en la madera y el borde donde se tensiona el cuero con el cuerpo del instrumento. Es usual que se toque por el lado derecho, por esto la imagen refleja este lado del tambor, sin embargo, hay redobles donde se tocan los dos parches del instrumento.

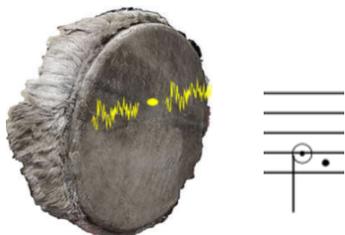
**Gráfico 1.** Golpe de parche abierto: este es un golpe que se da en el centro de la membrana, produciendo una vibración profunda en el parche, además, esta es la frecuencia más baja del ensamble de percusión. En la partitura se verá reflejado en la primera línea del pentagrama con la siguiente notación:

Imagen por Gómez (2015)



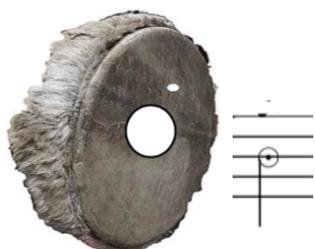
**Gráfico 2.** Golpe con redoble en el parche: este golpe se da en el centro de la membrana, no es tan profundo y la vibración es contenida o cortada, sigue siendo un sonido bajo, pero con menos intensidad con respecto al anterior. En el pentagrama se verá reflejado en la segunda línea con la siguiente notación.

Imagen por Gómez (2015):



**Gráfico 3.** Golpe seco: es un golpe seco en el centro de la membrana que apaga la vibración del golpe anterior. Se verá reflejado en la tercera línea del pentagrama con la siguiente notación:

Imagen por Gómez (2015)



**“Paliteo”:** son los golpes que se dan sobre la madera y el aro o borde de la tambora.

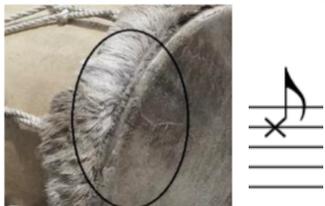
**Gráfico 4.** Golpe en la madera: este es un golpe se da sobre la madera de la tambora, es la frecuencia más alta de este instrumento y una de las más altas del ensamble de percusión. Se verá reflejado en el cuarto espacio del pentagrama con la siguiente notación:

Imagen por Gómez (2015)



**Gráfico 5.** Golpe en el aro: Este es un golpe en el borde del instrumento donde se tensiona la membrana con el cuerpo, aquí se consigue una frecuencia alta pero no tan brillante como el sonido anterior. Este se verá reflejado en la cuarta línea del pentagrama con la siguiente notación:

Imagen por Gómez (2015)



### **Tambor, currulao o macho:**

Básicamente este tambor aporta al ensamble de percusión, los sonidos medios, medios bajos y medios altos.

Para indicar los golpes en este instrumento, se usará la cuarta línea del pentagrama e irá acompañada de una nomenclatura que indicará la articulación o la forma en que la mano toca el tambor.

**Gráfico 6.** Golpe abierto (A): este es un golpe que se da con los dedos y parte de la palma de la mano sobre el borde del tambor, permitiendo la vibración de la membrana o cuero.

Imagen por Gómez (2015)



**Gráfico 7.** Golpe “tapao” (T): este golpe se da con los dedos y parte de la palma de la mano sobre el borde del tambor, a diferencia del golpe anterior no permite la vibración de la membrana o cuero.

Imagen por Gómez (2015)



**Gráfico 8. Golpe quemado (Q):** según Gómez (2015) : “ es un sonido producido por el golpe del dedo meñique y su músculo aductor sobre la membrana y es apoyado por toda la mano de forma semicerrada”.

Imagen por Gómez (2015)



**Gráfico 9. “Bajoneo” (B):** Este es un golpe que se produce al tocar la parte central de la membrana con toda la palma apagando la vibración que se pueda producir. En este trabajo esta convención representa el golpe con menos volumen, que en ocasiones es casi imperceptible.

Imagen por Gómez (2015)



## 5. Transcripciones y descripciones

Con las transcripciones que a continuación presento, no pretendo probar o definir cuál es la manera correcta de interpretar estas músicas en los municipios nombrados, sino que es una representación escrita de lo que escuché, observé y percibí como bases o patrones rítmicos reiterativos en las fuentes primarias referenciadas, ya sea en discografía, videos y/o documental.

Por otra parte, en la asignatura Taller 3 dirigida por el maestro Carlos Guzmán tuve la oportunidad de conocer el libro “Análisis del estilo musical” de Jean LaRue, en el cual, la forma en que describe la música y el sonido me pareció agradable y pertinente para replicarlo en este trabajo, por lo tanto, las transcripciones irán acompañadas de descripciones influenciadas por el estilo LaRue.

- Las transcripciones y descripciones, irán acompañadas de links que conducen al lector a un archivo de audio, video o un video en la plataforma youtube.com.

### 5.1 En son tambora

Fue precisamente con el son de tambora que inicié mis prácticas interpretativas en las músicas de este complejo. Aunque me costó, de a poco iba agarrándole el hilo a los golpes y

articulaciones de los tambores, además, a esto se le sumaba la dificultad de memorizar las diferencias interpretativas que tienen estas músicas en cada pueblo de la región de Loba. Sin embargo, con las herramientas conceptuales, técnicas e interpretativas que iba recopilando en la maestría, empezaba a entender, reconocer y discernir auditivamente la diversidad interpretativa que se da en esta región, entonces en un momento logré decir: “*aaah esta forma de tocar la tambora la escuché en algunos artistas de San Martín de Loba*”.

**Con este color indicaré los golpes característicos de la base o patrón rítmico.**

**Con este color indicaré las pequeñas o grandes diferencias entre las fuentes del mismo municipio.**

### Tambora de Barranco de Loba

Fuentes primarias:

- 1) Grilbin Sáenz. Canción “Matica e Bambú”, audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*. Audio 1<sup>7</sup>.

**Gráfico 10.** “Matica e’ bambú”

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Currulao'. Both staves have a treble clef and a common time signature (C). The Tambora staff contains a sequence of notes with stems and flags, some marked with green and pink boxes. Below the notes are the letters A, T, Q, T, A, B, T, T, A, T, T. The Currulao staff contains a sequence of eighth notes.

- 2) Ángel María Villafañe. Canción “Suena ese Tambó”, audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación “*El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*”. Audio 2<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> [https://drive.google.com/file/d/1qntOJ4dO\\_wrX7KW0eUXpWpYuygckU6uT/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1qntOJ4dO_wrX7KW0eUXpWpYuygckU6uT/view?usp=sharing)

<sup>8</sup> <https://drive.google.com/file/d/1AF3WgwqAxMjdWN-78zfHoXoMulBNL5vL/view?usp=sharing>

Gráfico 11. “Suenas ese tambó”

The image shows musical notation for two instruments: Tambora and Tambor. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Tambor'. Both staves are in common time (C) and have a treble clef. The Tambora staff features notes with green highlights and rhythmic markings (x) above them. The Tambor staff features notes with red highlights and rhythmic markings (7) above them. Below the staves, there are two rows of rhythmic patterns: 'A T Q T A' and 'T Q T A T T'.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	Las dos fuentes son archivos de audio que fueron tomadas del trabajo de campo realizado por la maestra M.J. Salgado citado anteriormente, estos audios me permitieron percibir con claridad las diferentes tímbricas y frecuencias implícitas en la interpretación.
<b>Velocidad</b>	En pulso de blanca la velocidad oscila entre 114-124.
<b>Tambora</b>	<p>En las dos fuentes citadas encontré que este instrumento tiene tres golpes característicos en su base rítmica, los cuales se dan sobre la membrana o parche: dos en el primer compás, en la primera y cuarta negra, y el otro aparece en el segundo compás en la tercera negra. Esta línea rítmica la percibí como el eje central de este patrón, ya que en ocasiones puede aparecer uno o varios golpes de más pero nunca dejan de estar presentes estos tres golpes.</p> <p>Por su parte el “paliteo” que es el golpe que va sobre la madera o el aro del instrumento, va rellenando los espacios que dejan los golpes en el parche, esto lo sentí como un “juego” de pregunta respuesta entre las frecuencias bajas que se producen en el parche y las frecuencias altas que se dan en el borde.</p>
<b>Currulao</b>	El currulao, en el primer compás replica el diseño rítmico del patrón de la tambora, emplea las diferentes formas atacar el cuero con la mano para recrear sus alturas, es decir: utiliza los abiertos para imitar y apoyar los golpes profundos en el parche de la tambora y los quemados y tapados cuando se hace el “paliteo”. Aunque en el segundo compás la línea rítmica cambia, sigue apoyando con un abierto ese último golpe característico que se da en la tambora.

<b>Diferencias y coincidencias</b>	<p>No existen marcadas diferencias entre estas dos fuentes, solo en la canción del maestro Grilbin Sáenz, los golpes característicos que se dan en el parche de la tambora son anticipados por una corchea, como se observa en la partitura.</p> <p>En cuanto al tambor currulao, encontré que el primer compás es el mismo en las dos fuentes, pero en el segundo aparece unas pequeñas diferencias tanto en la cualidad de los golpes como en el diseño rítmico.</p> <p>Otra diferencia que percibí, está en la velocidad: la canción “Suenese Tambó” es un poco más rápida que “Matica e Bambú”.</p>
------------------------------------	---

FUENTE: elaboración propia

### Tambora de San Martín

Fuentes primarias:

- 1) Delcy Gil. Canción “Riquezas de San Martín” audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*. Audio 3<sup>o</sup>.

Gráfico 12. “Riquezas de San Martín”

The image shows a musical score for two instruments: Tambora and Currulao. Both are in 2/4 time. The Tambora part consists of a series of notes with stems and flags, some of which are highlighted with green boxes. The Currulao part consists of a series of notes with stems, some of which are highlighted with red boxes. Below the Currulao staff, there are letters: T A Q T T Q B T T A, which correspond to the notes above them.

<sup>9</sup> <https://drive.google.com/file/d/1sRVbJUaLbklcXuqnJ2QijEk3ikm5OjZ/view?usp=sharing>

- 2) Martina Camargo. Canción. “La tambora e Cayetano” del disco Canto palo y cuero (2009), audio tomado de youtube (Camargo, 2015)<sup>10</sup>, min 0:14-0:50.

**Gráfico 13.** “La tambora e Cayetano”

Musical notation for 'La tambora e Cayetano'. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Currulao'. Both are in common time (C). The Tambora part has green highlights on notes B, A, Q, T, T, A, T, Q, T, A. The Currulao part has pink highlights on notes A, T, Q, T, A.

- 3) - Clase abierta Juan Carlos “Chongo” Puello (Musicalafrolatino, 2016),<sup>11</sup> min 0:15-1:32. Variación “abozao” Audio 4<sup>12</sup>.

**Gráfico 14.** “abozao”

Musical notation for 'abozao'. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Currulao'. Both are in common time (C). The Tambora part has green highlights on notes T, T, Q, T, A, T, T, Q, T, A. The Currulao part has pink highlights on notes T, T, Q, T, A.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	La canción “Riquezas de San Martín” es un archivo de audio, el cual tomé del trabajo de la maestra Salgado. La canción “La tambora e Cayetano” también es un archivo de audio, pero este es tomado de la página web youtube.com. Ambos archivos tienen la calidad suficiente para poder analizar y diferenciar las tímbricas y alturas que están implícitas en la interpretación. Como apoyo, recurrí al video del taller didáctico realizado por Juan Carlos “Chongo”, el cual se encuentra en la página web youtube.com

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=57b9OMu7hSk>

<sup>11</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=wYM\\_aEiw918](https://www.youtube.com/watch?v=wYM_aEiw918)

<sup>12</sup> [https://drive.google.com/file/d/12G97sLAqf1zunJlvxIk\\_Zk0lq5EulGN/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/12G97sLAqf1zunJlvxIk_Zk0lq5EulGN/view?usp=sharing)

<b>Velocidad</b>	En pulso de blanca la velocidad oscila entre 138-142.
<b>Tambora</b>	<p>En las dos fuentes citadas, encontré el mismo patrón rítmico, el cual tiene tres golpes característicos que se dan en la membrana de manera profunda, como en las fuentes de Barranco de Loba.</p> <p>Por su parte, el “paliteo” apoya con golpes brillantes sobre la madera dos de esos tres golpes que se dan en la membrana, generando una especie de intervalo entre las dos alturas opuestas de este instrumento.</p> <p>En esta población, este ritmo tiene una variación llamada “abozao”, la cual se usa para dinamizar la canción y en la que se acelera un poco el tiempo. Esta variación usa tres diferentes formas de golpear el parche: 1) golpe de parche abierto, 2) golpe de redoble y 3) golpe seco, pero estos golpes funcionan como una unidad, es decir, estas tres diferentes formas de tocar el parche conforman una pequeña línea ritmo-melódica que en ocasiones me pareció estar escuchando un bajo eléctrico.</p> <p>Por su parte el “paliteo” en esta variación, va marcando el pulso sobre la madera.</p>
<b>Currulao</b>	<p>En las dos canciones referenciadas encontré que, el currulao tiene un diseño rítmico diferente al de la tambora, sin embargo, su base rítmica mantiene un diálogo constante con los golpes característicos de ese instrumento.</p> <p>Una de las cosas que me llamó la atención de este instrumento, es que: en las dos fuentes, tuve la sensación de que las impulsa hacia adelante, como si las acelerara, aunque creo que esto se da por el diseño rítmico de su base en comparación al de la tambora.</p> <p>Por otra parte, cuando la tambora hace la variación “abozao” el currulao repica con más libertad, a pesar de esto, percibí un patrón rítmico relativamente estable que entra y sale en medio del repique del tamborero.</p>
<b>Diferencias y coincidencias</b>	Las dos fuentes, tienen la misma base rítmica en la tambora, la diferencia está por el lado del currulao, en la forma en que cada tamborero interpretó este instrumento, aunque la línea rítmica es muy parecida, siento que la cualidad de cada uno de los golpes o ataques le da un sentido diferente al esquema rítmico.

FUENTE: elaboración propia

## Tambora de Hatillo

Fuentes primarias

Gumercindo Palencia. Canción “La flor de Coral” audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)* Audio 5<sup>13</sup>

**Gráfico 15.** “La flor de Coral”

The image shows a musical score for two instruments: Tambora and Currulao. The score is written in common time (C) and consists of two measures. The Tambora part is on the top staff, and the Currulao part is on the bottom staff. The Tambora part features a sequence of notes: A, B, Q, B, A in the first measure, and Q, B, T, A, T, T in the second measure. The Currulao part features a sequence of notes: A, B, Q, B, A in the first measure, and T, T, T, A, T, T in the second measure. The notes are marked with 'x' above them, indicating specific rhythmic patterns. The notes are highlighted in green in the original image.

Gumercindo Palencia. Canción título desconocido tomado de youtube.com (Buevas, 2020)<sup>14</sup>. min 0.00 - 025

**Gráfico 16** Título desconocido

The image shows a musical score for two instruments: Tambora and Currulao. The score is written in common time (C) and consists of two measures. The Tambora part is on the top staff, and the Currulao part is on the bottom staff. The Tambora part features a sequence of notes: A, B, Q, B, A in the first measure, and T, T, T, A, T, T in the second measure. The Currulao part features a sequence of notes: A, B, Q, B, A in the first measure, and T, T, T, A, T, T in the second measure. The notes are marked with 'x' above them, indicating specific rhythmic patterns. The notes are highlighted in green in the original image.

<sup>13</sup> <https://drive.google.com/file/d/19Z-ZNmI0uagQ0DzyOwkEevPghNX5QM4w/view?usp=sharing>

<sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ZHP6\\_Oj0B-8](https://www.youtube.com/watch?v=ZHP6_Oj0B-8)

Gráfico 17 Variación “abozao” Audio 6<sup>15</sup>.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	La primera fuente es un archivo de audio tomado del trabajo de campo de la Maestra Salgado. Aunque me costó un poco descifrar la interpretación del currulao, el archivo tiene la calidad suficiente para analizar las alturas y tímbricas implícitas. El segundo, es un archivo audiovisual tomado de youtube.com, el cual no tiene tan buena calidad de audio, sin embargo, me dio la posibilidad de analizar la interpretación de los tamboreros de manera visual.
<b>Velocidad</b>	En pulso de blanca la velocidad oscila entre 120-124.
<b>Tambora</b>	Las dos fuentes pertenecen al mismo artista, tal vez por eso la tambora tiene el mismo patrón rítmico en ambas canciones, la cual tiene los golpes característicos que se dan en la membrana o parche del instrumento descritos anteriormente. Por su parte el “paliteo”, que en este caso se da sobre la madera, va respondiendo y a su vez rellenando los espacios que dejan los golpes en el parche. En esta población, también se usa la variación “abozao”, para dinamizar la pieza.
<b>Currulao</b>	El currulao replica parte del patrón de la tambora, usa las diferentes formas de golpear el cuero para recrear sus alturas, es decir, utiliza los abiertos cuando en la tambora se toca el parche de manera profunda y los quemados y tapados cuando se toca sobre la madera o el aro. En la variación “abozao”, el currulao tiende a repicar con más libertad.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No encontré diferencias significativas entre estas dos fuentes.

<sup>15</sup> <https://drive.google.com/file/d/123Sa9UH7iIV12zPHb9x18noQfeLzkRkY/view?usp=sharing>

FUENTE: elaboración propia

**Cuadro comparativo entre las fuentes, en son de tambora.**

<b>Tambora</b>	En las bases rítmica de las fuentes referenciadas, observé que todas coinciden con los tres golpes característicos que se dan en el parche, no obstante, en las fuentes de Barranco y Hatillo, hay un juego de pregunta-respuesta entre los golpes del parche y el “paliteo”, diferente a las de San Martín, donde dos de estos tres golpes que se dan en el parche se tocan simultáneamente con el “paliteo”.
<b>Currulao</b>	La tendencia del currulao en las fuentes citadas, es la de replicar el diseño rítmico de la base de la tambora, pero esto no sucede en las fuentes citadas de San Martín, lo cual no quiere decir que sus esquemas rítmicos no dialoguen y estén conectados con el de la tambora. Además, observé que en todas las fuentes, el segundo compás del patrón rítmico es diferente, puede ser que el tamborero usa ese compás, no solo para cerrar el ciclo sino para preparar o avisarle al ensamble que viene otra repetición o reiteración.
<b>Tiempo</b>	En cuanto a la velocidad, percibí que las fuentes de Barranco son las más lentas, con respecto a las de Hatillo y San Martín, siendo estas últimas las más rápidas.

FUENTE: elaboración propia

## 5.2 En son de berroche

Este fue el ritmo que más me gustó de las músicas de tambora, cuando la maestra nos mostraba las diferentes formas en que se interpreta este son en la región, enseguida empezaba a imaginarme cómo sonaría en un formato con sintetizadores, batería etc. Así que fue el berroche, el primer ritmo que “aprendí” a tocar.

### Berroche de Barranco de Loba

Fuentes primarias

- 1) Grilbin Saénz. Canción “Ribera Lobana” audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> [https://drive.google.com/file/d/1\\_1j9SNdxBBvYaJRKLivAzfXlykBcSgeJ/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1_1j9SNdxBBvYaJRKLivAzfXlykBcSgeJ/view?usp=sharing)

- 2) Ángel María Villafañe. Canción “Herencia de mis abuelos” audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*<sup>17</sup>.
- Trabajo de campo realizado en este municipio, *Pasantía mixta MMC (2019)*<sup>18</sup>.  
 “Como fuente apoyo, usé algunos de los datos recopilados en el trabajo de campo realizado en el municipio de Barranco de Loba en el año 2019 en la materia Prácticas y Ensamblés de Caribe”

**Gráfico 18** “Ribera Lobana” y “Herencia de mis abuelos”

Musical score for Tambora and Currulao. The Tambora part is in common time (C) and has a 7-measure rest. The Currulao part is in common time (C) and has a 7-measure rest. The notes are: T T Q T A B T T Q T A.

**Gráfico 19** Variación Audio 9<sup>19</sup>.

Musical score for Tambora and Currulao. The Tambora part is in common time (C) and has a 7-measure rest. The Currulao part is in common time (C) and has a 7-measure rest. The notes are: T T Q T A T T Q T A.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	Las dos fuentes referenciadas, son archivos de audio tomados del trabajo de campo de la maestra Salgado citado anteriormente, con la calidad suficiente para poder identificar las diferentes tímbricas involucradas
<b>Velocidad</b>	En pulso de blanca la velocidad oscila entre 108-112.

<sup>17</sup> <https://drive.google.com/file/d/1YgtCmMPaOLkcQgBQXawQxj-QewYfY3jM/view?usp=sharing>

<sup>18</sup> <https://drive.google.com/file/d/1sxECcoGCBdUFLRtom4IYeGXg7Tua2wqwa/view?usp=sharing>

<sup>19</sup> [https://drive.google.com/file/d/1nqEusEY\\_7t9tRBzBk1NJXHULfspKoLF/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1nqEusEY_7t9tRBzBk1NJXHULfspKoLF/view?usp=sharing)

<p><b>Tambora</b></p>	<p>El patrón rítmico del berroche en esta población tiene tres golpes principales en el parche, los cuales son: uno en la segunda corchea del primer compás, otro en la última negra del mismo compás y el otro en la última negra del segundo compás.</p> <p>Por su parte el “paliteo”, siempre marca el pulso sobre la madera, no obstante, el segundo pulso de cada compás es antecedido por un pequeño golpe, una corchea, la cual le da un sonido característico a este son.</p> <p>En la fuente “Ribera Lobana” hay una pequeña variación, la cual tuve la oportunidad de conocer directamente con los tamboreros que acompañan tanto al maestro Villafañe como al maestro Sáenz, ellos comentaron que esta variación se usa a gusto del tamborero para conectar las diferentes secciones de la canción.</p>
<p><b>Currulao</b></p>	<p>El patrón rítmico del currulao siempre apoya ese último golpe de la tambora. Este parece ser un punto importante para este son, ya que, en ambas fuentes, es allí donde nacen la mayoría de las frases de la voz.</p> <p>Por otra parte, en el primer compás el esquema rítmico inicia con silencio de corchea y en el segundo con un “bajoneo”, es decir, no hay una intención de hacer evidente el pulso fuerte.</p> <p>En la variación de la tambora el currulao sigue igual.</p>
<p><b>Diferencias y coincidencias</b></p>	<p>No encontré diferencias marcadas entre estas dos fuentes.</p>

**FUENTE:** elaboración propia

## Berroche de San Martín de Loba

### Fuentes primarias

- 1) Delcy Gil. Canción “Rondón Dora” Audio tomado de Youtube.com (Buevas, 2020)<sup>20</sup>. Min 0:00-0:30

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NiJvxbVAv44>

**Gráfico 20** “Rondón Dora”

The image shows a musical score for two instruments: Tambora and Currulao. Both are in common time (C). The Tambora part consists of a series of rhythmic strokes, with some notes marked with green vertical bars. The Currulao part consists of a series of rhythmic strokes, with some notes marked with green vertical bars. The notes are labeled with letters: T, T, Q, T, A in the first measure, and B, T, T, Q, T, A in the second measure.

- 2) Martina Camargo & Alé Kuma. Canción “Calabazo”, audio tomado de youtube.com (Ale Kuma)<sup>21</sup>. Min 0:15-0:40

**Gráfico 21** “Calabazo”

The image shows a musical score for two instruments: Tambora and Currulao. Both are in common time (C). The Tambora part consists of a series of rhythmic strokes, with some notes marked with green vertical bars. The Currulao part consists of a series of rhythmic strokes, with some notes marked with pink vertical bars. The notes are labeled with letters: A, T, Q, T, A in the first measure, and T, Q, T, A, T, T in the second measure.

- \* Clase abierta Juan Carlos “Chongo” Puello audio tomado de youtbe.com (Musicalafrolatino, 2016)<sup>22</sup>. Min 3:55-4:09

- \*Grupo Raza y Folclor de San Martín de Loba. Canción “Admiración a los hombres” audio tomado de youtube.com (Patiño,2018)<sup>23</sup>. Min 3:48- 4:00

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tt7VeVJP4JI>

<sup>22</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=wYM\\_aEiw918](https://www.youtube.com/watch?v=wYM_aEiw918)

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=V43o6AcRdxI>

**Grafico 22** Variación

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Currulao'. Both are in common time (C). The Tambora staff has a treble clef and shows a sequence of notes and rests. The Currulao staff has a treble clef and shows a sequence of eighth notes. Below the Currulao staff, the rhythmic notation 'T T Q T A' is repeated twice, corresponding to the notes above.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<p><b>Características de los archivos</b></p>	<p>Las tres fuentes citadas son archivos audiovisuales, los cuales tomé de youtube.com</p> <p>En la canción “Rondón dora” fue difícil reconocer con claridad las frecuencias medias y altas del currulao, sin embargo, el video me permitió ver la interpretación de los tamboreros y analizarlos visualmente.</p> <p>El segundo archivo “Calabazo”, me permitió escuchar y ver con claridad la interpretación de los tamboreros.</p> <p>El tercero es la clase del maestro Juan Carlos “Chongo” Puello citada anteriormente.</p>
<p><b>Velocidad</b></p>	<p>En pulso de blanca la velocidad oscila entre 138-142.</p>
<p><b>Tambora</b></p>	<p>En las fuentes citadas percibí la misma base, la cual tiene tres golpes característicos en la tambora: uno en la segunda corchea del primer compás, otro en la última negra del mismo compás y el tercer golpe en la ultima negra del segundo compás.</p> <p>Mientras tanto el “paliteo” va marcando el pulso sobre la madera, no obstante, este pulso siempre está anticipado por uno o dos golpes que se dan entre el aro y la madera que complementan los golpes profundos que se dan en la membrana del instrumento, generando esa sonoridad tan característica de este son.</p> <p>Por otra parte, el maestro Juan Carlos “Chongo” Puello menciona en su taller, que en el berroche también se utiliza una variación parecida al “abozao”, esto lo encontré en la interpretación de la canción “Admiración a los hombres” del grupo Raza y Folclor de San Martín de Loba.</p>

<p><b>Currulao</b></p>	<p>En la canción de la maestra Delcy Gil, el patrón del currulao siempre apoya con un golpe abierto la última negra de la base rítmica de la tambora. También tiende a apoyar con un ataque quemado, los golpes que se dan sobre la madera y el aro de la tambora, los cuales están ubicados en la tercera corchea de cada compás.</p> <p>En la canción “Calabazo”, el patrón rítmico de este instrumento coincide con algunos golpes de la tambora, sin embargo, tuvo la sensación de que su esquema rítmico es más parecido a los patrones que se usan en el son de tambora.</p>
<p><b>Diferencias y coincidencias</b></p>	<p>La diferencia más notoria entre las dos fuentes, está en el diseño rítmico del patrón del currulao.</p> <p>Por su parte, la tambora es igual en las dos fuentes mencionadas.</p>

FUENTE: elaboración propia

### Berroche de Hatillo de Loba

Fuente primaria

- 1) Gumercindo Palencia y Grupo Yacambú. Canción “Pan de caracas”, audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*. Audio 10<sup>24</sup>.

Gráfico 23 “Pan de caracas”

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Currulao'. Both staves are in 2/4 time. The Tambora staff has a treble clef and a common time signature (C). It shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and some notes are highlighted in green. The Currulao staff also has a treble clef and a common time signature (C). It shows a rhythmic pattern of eighth notes with rests, and some notes are highlighted in green. Below the Currulao staff, the letters 'T' and 'Q' are written under the notes, indicating specific rhythmic values or attacks.

<sup>24</sup> [https://drive.google.com/file/d/1RbUpYTArPds-XPIHXX\\_h9sQJUYzLxNG3/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1RbUpYTArPds-XPIHXX_h9sQJUYzLxNG3/view?usp=sharing)

<b>CATEGORIAS</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>
<b>Característica de los archivos</b>	Este es un archivo de audio con la claridad suficiente para reconocer las frecuencias y alturas implícitas en la canción, no obstante, tuve dificultades en reconocer los tipos de golpes que se usaron en la interpretación del currulao.
<b>Velocidad</b>	En pulso de blanca la velocidad oscila entre 118-122.
<b>Tambora</b>	En la fuente citada, el patrón de la tambora tiene el mismo esquema rítmico de la variación “abozao”, la cual usa tres diferentes formas de golpear el parche: golpe de parche abierto, golpe de rebote y golpe seco, mientras que en la madera se va marcando el pulso.
<b>Currulao</b>	Aunque el currulao tiene cierta libertad para repicar, aún conserva la intención de apoyar la última negra del patrón de la tambora en esta ocasión con un golpe quemado.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No aplica

**FUENTE:** elaboración propia

#### **Cuadro comparativo entre las fuentes, en son de berroche**

<b>Tambora</b>	<p>En las fuentes referenciadas, el patrón de la tambora siempre inicia a tiempo con un golpe sobre la madera, sin embargo, el acento esta sobre la segunda corchea del primer compás, el cual es un golpe abierto en el parche. El patrón de la tambora en las fuentes de Barranco tiene un diseño rítmico similar a las fuentes de San Martín, solo algunos golpes sobre la madera las hace distintas.</p> <p>La base de la tambora de la fuente de Hatillo, coincide con la variación mencionada por el maestro Puello y en un momento de la canción “Admiración a los hombres”.</p> <p>Aunque no es tema de mi investigación, uno de los detalles que percibí, es que la última negra del segundo compás del patrón, es usada por los cantadores para iniciar la frase melódica.</p>
<b>Currulao</b>	En cuanto al currulao, en todas las fuentes referenciadas observé que la base rítmica es similar, sin embargo, en la fuente de Hatillo percibí una sonoridad más “brillante”, con más golpes quemados y tapados que abiertos.
<b>Tiempo</b>	Este ritmo, en San Martín y Hatillo es mucho más rápidos y alegres que en Barranco, tal vez tenga que ver con lo que le dijo Grilbin Sáenz a Bernardo A.

Gómez (2015): “[...]el berroche de nosotros transmite un sentimiento raro[...] la letra es muy sentimental, no es de alegría o desorden, cuando salimos y tocamos nuestros berroches la gente dice, ese berroche tiene un sentimiento extraño que nos llega, es diferente a todos los berroches del río Magdalena”.
---

FUENTE: elaboración propia

### *Nota para recordar\**

**Con este color indicaré los golpes característicos de la base o patrón rítmico.**

**Con este color indicaré las pequeñas o grandes diferencias entre las fuentes del mismo municipio.**

## **5.3 En son de guacherna**

La guacherna fue el son que más me costó ubicar geográficamente, ya que su estructura rítmica se me hacía similar a la de otros sones, por ejemplo: solía confundir la guacherna de Barranco con el berroche de Hatillo o el chandé de San Martín con la Guacherna de Hatillo. Para resolver estas confusiones fue importante la orientación de la maestra María José Salgado y los trabajos realizados por musicólogos e investigadores como Bernardo A. Ciro Gómez y Guillermo Carbó.

## **Barranco de Loba**

### Fuentes Primarias

- 1) Grilbin Sáenz. Canción “Tírense al suele”, audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas* (2014) Audio 11<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> <https://drive.google.com/file/d/1JokyvXvXubwie9KU7TaV9jvgjuG7tn4I/view?usp=sharing>

Gráfico 24. “Tírense al suelo”

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Currulao'. Both staves have a treble clef and a common time signature (C). The Tambora staff has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Currulao staff has a melodic line with a red highlight on the second measure of each phrase. The notation includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). Below the Tambora staff, there are two phrases of rhythmic notation: 'T A Q Q A A' and 'T A Q Q A A'. Below the Currulao staff, there are two phrases of rhythmic notation: 'B T T Q A' and 'B T T Q A'.

2) Ángel María Villafañe. Canción “La pantaleta mojá”, audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*. Audio 12<sup>26</sup>

Gráfico 25 “La pantaleta mojá”

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Currulao'. Both staves have a treble clef and a common time signature (C). The Tambora staff has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Currulao staff has a melodic line with a red highlight on the second measure of each phrase. The notation includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). Below the Tambora staff, there are two phrases of rhythmic notation: 'B T T Q A' and 'B T T Q A'. Below the Currulao staff, there are two phrases of rhythmic notation: 'B T T Q A' and 'B T T Q A'.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	Los dos archivos son audios, que tomé del trabajo de la maestra Salgado, los cuales cuentan con la claridad suficiente para reconocer las frecuencias y alturas implícitas en la interpretación.
<b>Velocidad</b>	En pulso de blanca la velocidad oscila entre 146-150.
	En estas fuentes citadas, encontré que la base rítmica de la tambora es igual a la de la variación “abozao” hallada en las fuentes de San

<sup>26</sup> <https://drive.google.com/file/d/1RAiKvsZAcC4Mb9SKgv-d6KVN2WH6icHO/view?usp=sharing>

<b>Tambora</b>	Martín y a la base del berroche que encontré en la fuente de Hatillo, la cual usa tres diferentes formas de golpear el parche: golpe de parche abierto, golpe de redoble y golpe seco, mientras que en la madera se va marcando el pulso.
<b>Currulao</b>	<p>En las dos canciones referenciadas, sentí que este instrumento tiende a repicar un poco más y va creando pequeñas variaciones en cada reiteración de lo que puede ser su patrón rítmico, sin embargo, mantiene la intención de apoyar el último golpe que se da en el parche de la tambora.</p> <p>Por otra parte, siento que en estas dos fuentes los golpes quemados tienen acento, es un golpe con más fuerza, pero no profundo sino brillante.</p>
<b>Diferencias y coincidencias</b>	<p>No note grandes diferencias entre estas dos canciones, solo percibí un pequeño detalle, en el tema “Tírense al suelo” el currulao supera en volumen a la tambora, cosa que no noté en la canción del maestro Ángel María.</p> <p>También hay una pequeña diferencia rítmica en el segundo pulso, pero la diferencia real, las hacen las articulaciones: en Grilbin se usan ataques más fuerte y brillante que en Ángel María.</p> <p>Por su parte, la tambora se comporta igual en las dos fuentes.</p> <p>Además, percibí que este es el ritmo más veloz con respecto a los otros sonos de esta población, esto lo menciono tomando como referencia las fuentes citadas.</p>

**FUENTE:** elaboración propia

## San Martín de Loba

Fuente Primaria

- 1) Delcy Gil. Canción “Volá Pajarito”, audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)*. Audio 13<sup>27</sup>

<sup>27</sup> [https://drive.google.com/file/d/1dCt4z9V2\\_2ytGSuRcK\\_nrsSBQnBOAfPn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1dCt4z9V2_2ytGSuRcK_nrsSBQnBOAfPn/view?usp=sharing)

Gráfico 26 “Volá Pajarito”

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Currulao'. Both staves are in 6/8 time. The Tambora staff shows a sequence of notes with accents, and the Currulao staff shows notes with accents, some of which are highlighted in green. The notation includes a key signature of one flat and a common time signature of 6/8.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN Y PERECEPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	Este es un archivo de audio que tomé del trabajo de campo de la maestra Salgado, con la claridad suficiente para reconocer las frecuencias y alturas implícitas en la interpretación.
<b>Velocidad</b>	En pulso de negra con puntillo la velocidad oscila entre 145-150.
<b>Tambora</b>	En este patrón, sentí que las seis corcheas del 6/8 siempre están sonando, solo que se acentúan algunas que se tocan en el parche, las cuales resultan ser los golpes característicos de este son. Estos golpes profundos en su mayoría están en el primer compás, ya que el segundo compás responde le con una sonoridad “brillante” y seca. Esto lo sentí como un juego de pregunta-respuesta entre los dos compases de este patrón rítmico.
<b>Currulao</b>	Por el lado del currulao, percibí cómo este instrumento intenta replicar el patrón de la tambora, tocando las seis corcheas del compás y haciendo los acentos -casi siempre- con golpes abiertos. y los demás golpes los replica con tapados o quemados.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No aplica.

FUENTE: elaboración propia

## Hatillo de Loba

Fuente Primaria

- 1) Gumercindo Palencia y Grupo Yacambú Canción “Pozos Brillantes”, audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas (2014)* Audio 14<sup>28</sup>.

Gráfico 27 “Pozos Brillantes”

The image shows musical notation for two instruments: Tambora and Currulao. Both are in 6/8 time. The Tambora part is on a single staff with a treble clef. The Currulao part is on a single staff with a bass clef. The notation shows rhythmic patterns with notes and rests. The Tambora part has notes on the second and fourth beats of the first measure, and notes on the first, second, and fourth beats of the second measure. The Currulao part has notes on the first, second, and fourth beats of the first measure, and notes on the first, second, and fourth beats of the second measure. The notes are labeled with letters: T, A, T, A, Q, Q, A.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	Este es un archivo de audio que tomé del trabajo de campo de la maestra Salgado con la claridad suficiente para analizar las frecuencias y alturas implícitas en la interpretación. Sin embargo, encontré difícil reconocer la cualidad del último golpe de la base del currulao, porque la tambora lo supera en volumen.
<b>Velocidad</b>	En pulso de negra con puntillo la velocidad oscila entre 145-150.
	El patrón rítmico de la fuente referenciada lo encontré en compás ternario, puntualmente en 6/8. Aunque la base de la tambora inicia con un golpe a tiempo sobre la membrana, el acento está a contratiempo, es decir, en la segunda corchea se golpea la otra

<sup>28</sup> <https://drive.google.com/file/d/1GWelaMju0HEhGqjoaXmlEuN78Mku7m3J/view?usp=sharing>

<b>Tambora</b>	membrana de la tambora con más fuerza y esto se repite en el segundo pulso.  Mientras tanto, el “paliteo” entra con tres toques sobre la madera en el segundo compás, respondiendo a esos primeros golpes profundos que se dan en el parche, así mismo, estos golpes del “paliteo” preceden el último golpe profundo que se da en el parche, el cual anuncia y prepara la retirada de la base rítmica.
<b>Currulao</b>	En cuanto al currulao, percibí que este instrumento hace una adaptación de la base de la tambora, usa los ataques abiertos para recrear y apoyar los golpes acentuados que van en el parche, los quemados y tapados para apoyar el “paliteo”.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No aplica.

**FUENTE:** elaboración propia

#### **Cuadro comparativo entre las fuentes, en son de guacherna**

<b>Tambora</b>	Evidentemente el patrón rítmico encontrado en las fuentes de Barranco, difiere de las de Hatillo y San Martín, ya que el primero está construido sobre una métrica binaria (2/2) y los otros dos sobre métricas ternarias (6/8). Aunque estas dos últimas poblaciones coinciden en la métrica, encontré una diferencia: en la fuente citada de San Martín el acento está a tiempo y en la fuente de Hatillo está contratiempo, puntualmente, en la segunda corchea.
<b>Currulao</b>	En cuanto al currulao, en las fuentes de Barranco, este instrumento no se “esconde” detrás de la tambora, en ocasiones la supera en volumen y no trata de replicar su base rítmica. Lo contrario ocurre con el currulao en las fuentes de Hatillo y San Martín, donde percibí que la tendencia de este instrumento es hacer una replica de la base de la tambora.
<b>Tiempo</b>	En general, sentí que este ritmo es veloz en todas las fuentes referenciadas, sin embargo, en Barranco es donde más rápido lo percibí.

**FUENTE:** elaboración propia

#### **5.4 En son de Chandé**

Con el son de chandé cierro las transcripciones y descripciones de mis fuentes primarias. Particularmente con este ritmo, decidí referenciar fuentes de otras poblaciones a la región de Loba, en búsqueda de más referencias desde este ritmo.

## Barranco de Loba

Fuente primaria

- 1) Audio Grilbin Sáenz. Canción “Abandono el campo”. Audio tomado del trabajo de campo realizado por la maestra Salgado para el desarrollo del proyecto de investigación *El Intercambio cultural como herramienta de creación de nuevas músicas colombianas* (2014) Audio 14<sup>29</sup>. (Salgado M. J., 2014)

**Gráfico 28.** “Abandono el campo”

The image shows a musical score for two instruments: Tambora and Currulao. Both are in 6/8 time. The Tambora part consists of two staves. The first staff shows a rhythmic pattern with accents on the first and fourth beats. The second staff shows a melodic line with lyrics 'A T T A Q T T Q T T' below it. The Currulao part consists of two staves. The first staff shows a rhythmic pattern with accents on the first and fourth beats. The second staff shows a melodic line with lyrics 'A T T A Q T T Q T T' below it.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	Este es un archivo de audio que tomé del trabajo de campo de la maestra Salgado, con la claridad suficiente para reconocer las frecuencias y alturas implícitas en la interpretación.
<b>Velocidad</b>	En pulso de negra con puntillo la velocidad oscila entre 100-110.
<b>Tambora</b>	La métrica de esta canción la percibí ternaria, puntualmente en 6/8. La base o patrón rítmico que encontré más reiterativo, tiene dos acentos característicos en el primer compás: el primero entra a tiempo y el segundo está justo después del segundo pulso, ambos son golpes se dan de manera profunda sobre parche de la tambora.

<sup>29</sup> [https://drive.google.com/file/d/1cGXJCwq\\_NLsWFMqyQEoH4atlgkb-XntO/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1cGXJCwq_NLsWFMqyQEoH4atlgkb-XntO/view?usp=sharing)

	En el segundo compás, el “paliteo” entra a tiempo, su sonoridad “brillante” la sentí como una respuesta a esos primeros golpes profundos. Hacia el final de ese segundo compás hay dos golpes no tan acentuados sobre el parche que anuncia la siguiente reiteración.
<b>Currulao</b>	El currulao conserva la intención de replicar la base de la tambora, usa las diferentes formas de golpear el tambor con la mano para recrear sus golpes: los abiertos para los golpes profundos en el parche, los quemados y tapados para el “paliteo” y los golpes no acentuados que se dan el parche.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No aplica.

FUENTE: elaboración propia

### Chandé chandé de Talaigua Viejo

Fuente primaria

- 1) Video documental sobre el chandé en Talaigua viejo (Musicalafrolatino,2016) Ritmo chandé chandé.<sup>30</sup> Min 6:40-7:00

Gráfico 29 chandé chandé

The image shows a musical score for two instruments: Tambora and Tambor. (Macho). Both are in 6/8 time. The Tambora part has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Tambor. (Macho) part has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score consists of two measures. The first measure has four notes: a quarter note with an accent (A), an eighth note (T), another eighth note (T), and a quarter note with an accent (A). The second measure has seven notes: a quarter note with an accent (Q/T), followed by six eighth notes (T, T, T, T, T, T). The notes in the first measure of the Tambora part are highlighted in green.

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=L46lwKHGfgM&t=564s>

<b>CATEGORIAS</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>
<b>Característica de los archivos</b>	Este es un archivo de audio y video que tomé de youtube.com, el cual me permite escuchar y ver con claridad la interpretación y explicación de los maestros, no obstante, me resulto un poco confuso, entender la cualidad de algunos ataques en el tambor (macho).
<b>Velocidad</b>	En pulso de negra con puntillo la velocidad oscila entre 130-140.
<b>Tambora</b>	<p>Esta fuente la percibí en métrica ternaria de 6/8. Tiene tres golpes característicos en la membrana del instrumento: los dos primeros están en el primer compás, uno a tiempo en el primer pulso y el otro justo después del segundo pulso, y el tercer golpe se da en el segundo compás sobre el segundo pulso.</p> <p>Por su parte el “paliteo”, entra en el segundo compás con un solo golpe que se da a tiempo sobre el aro del instrumento, el cual es seguido de uno “liviano” que se da en la membrana y que antecede el tercer golpe fuerte del patrón.</p> <p>Hacia el final del segundo compas, da dos golpes no acentuados en el parche que anuncian y preparan la reiteración de esta base rítmica.</p>
<b>Tambor (macho)</b>	El patrón de este tambor tiene un esquema rítmico igual al de la tambora, además, conserva la intención de replicar y apoyar sus golpes: usa ataques abiertos cuando se golpea fuerte el parche de la tambora y los tpaos y quemados para apoyar el paliteo y los golpes menos fuertes.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No aplica.

**FUENTE:** elaboración propia

### **Chandé corrido de Talaigua Viejo**

Fuente primaria

Video documental sobre el chandé en Talaigua Viejo (Musicalafrolatino,2016)  
Chande corrida<sup>31</sup> Min 8:84 – 9:20

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=L46lwKHGfgM&t=564s>

Gráfico 30 chandé corrido

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Tambor. (Macho)'. Both staves are in common time (C) and have a treble clef. The Tambora staff features a sequence of notes with stems pointing up and down, with some notes highlighted in green. The Tambor (Macho) staff features a sequence of notes with stems pointing up and down, also with some notes highlighted in green. Below the notes, the letters 'A T A A' and 'A T A T A' are written, corresponding to the notes above them.

<b>Característica de los archivos</b>	Este es un archivo de audio y video que tomé de youtube.com, el cual me permite escuchar y ver con claridad la interpretación y explicación de los maestros, no obstante, la dificultad esta en entender los golpes en el tambor “macho” como le dicen a este instrumento en esta población.
<b>Velocidad</b>	En pulso de blanca la velocidad oscila entre 145-150.
<b>Tambora</b>	El chandé corrido tiene el mismo esquema rítmico que la variación “abozao” de San Martín, la guacherna de Barranco y el berroche de Hatillo. La cual usa tres diferentes formas de golpear el parche: golpe de parche abierto, golpe de rebote y golpe seco, mientras que en la madera se va marcando el pulso.
<b>Tambor (macho)</b>	Por su parte el “macho”, no pretende replicar el patrón de la tambora, sin embargo, en el video se puede observar que siempre esta apoyando, con la mano derecha, los tres golpes que se dan en el parche de la tambora.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No aplica.

FUENTE: elaboración propia

## Gamarra Cesar

Fuentes primarias

1. Diana Zurek, grupo Herencia de Gamarra Cesar. Canción “Chandé Chandé” Audio tomado de youtube.com (Pino, 2009)<sup>32</sup> Min 0:05-0:50.

<sup>32</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=AFInI9\\_EnOs](https://www.youtube.com/watch?v=AFInI9_EnOs)

2. Video documental “Aire de Tambora” Audio tomado de youtube.com (Botero, 2016) <sup>33</sup>Min 24:30-24:49.

Gráfico 31 “Chandé Chandé”

The image shows musical notation for two instruments: Tambora and Tambor (Currulao). Both are in 6/8 time. The Tambora part is on a single staff with green accents. The Tambor (Currulao) part is on a single staff with black notes and rhythmic markings 'A', 'T', 'Q'.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	Las dos fuentes referenciadas, son archivos audiovisuales que fueron tomados de la pagina web youtube.com, ambos tienen la claridad suficiente para entender y analizar la interpretación de los tamboreros.
<b>Velocidad</b>	En pulso de negra con puntillo la velocidad oscila entre 140-150.
<b>Tambora</b>	El patrón rítmico de esta fuente lo percibí en métrica ternaria de 6/8, no obstante, constantemente hace una especie de juego rítmico de 3 contra 2, mientras se marca el pulso sobre la madera, en el parche se tocan negras como si estuviera en un compás binario (3/4).
<b>Currulao</b>	En todas las fuentes que he analizado y descrito hasta el momento, en ninguna había sentido que el tambor, currulao o macho, fuera el instrumento que liderará el ensamble de percusión como sucede aquí. Su base rítmica tiene cuatro golpes característicos, dos golpes abiertos acentuados que coinciden con dos de los tres golpes característicos de la tambora y dos quemados que caen a tiempo en cada pulso del segundo compás. Aunque en ocasiones el primer acento se desplaza

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wNIP5vKck9c>

	hacia la segunda corchea, en la siguiente reiteración vuelve a caer a tiempo.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	La diferencia entre estas dos fuentes, está en la velocidad con que se interpreta este ritmo, la fuente “chande chande”, es una versión en vivo, la cual la sentí más veloz que la versión que se observa en el video documental.

FUENTE: elaboración propia

## San Sebastián de Buena Vista

Fuentes primarias

### Chandé Brincao

- 1) Pedro Manuel Castrillo. Canción “Yo soy el Chandé” video compartido a través de whats app (2020)<sup>34</sup>. Min 0:25-0:50.

Gráfico 32 “Yo soy el Chandé”

The image shows a musical score for two instruments: Tambora and Tambor. The time signature is 6/8. The Tambora part consists of four measures. The first measure has a quarter note on the first beat and a quarter note on the third beat. The second measure has a quarter note on the first beat and a quarter note on the third beat. The third measure has a quarter note on the first beat and a quarter note on the third beat. The fourth measure has a quarter note on the first beat and a quarter note on the third beat. The Tambor part consists of four measures. The first measure has a quarter note on the first beat and a quarter note on the third beat. The second measure has a quarter note on the first beat and a quarter note on the third beat. The third measure has a quarter note on the first beat and a quarter note on the third beat. The fourth measure has a quarter note on the first beat and a quarter note on the third beat. The notes are marked with 'Q', 'T', 'T', 'A' and 'T', 'A', 'T', 'A' respectively.

CATEGORIAS	DESCRIPCIÓN
<b>Característica de los archivos</b>	Este es un archivo audiovisual con la calidad suficiente para analizar la interpretación de los tamboreros y las diferentes frecuencias que allí están implícitas.
<b>Velocidad</b>	En pulso de negra con puntillo la velocidad oscila entre 145-155.

<sup>34</sup> <https://drive.google.com/file/d/1vL2MeVcw9HUmw2LA4nZrgiDhI3pLhM/view?usp=sharing>

<b>Tambora</b>	La base rítmica de esta fuente la percibí en métrica ternaria de 6/8, la cual tiene la peculiaridad que, todos los golpes que se dan en el parche ninguno se toca a tiempo, de eso se encarga el “paliteo” que siempre marca el pulso sobre la madera.
<b>Currulao</b>	Este instrumento no replica como tal el patrón de la tambora, sin embargo, apoya varios golpes que se dan en el parche con ataques abiertos. También, algunos quemados que se atacan con más fuerza que otros, pero esto parece ser un aspecto que cambia según el momento de la canción.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No aplica.

FUENTE: elaboración propia

### Chande “Pasiao”

Fuente primaria

- 1) Pedro Manuel Castrillo. Canción “Lírico chandé” video compartido a través de whats app (2020) <sup>35</sup> Min 0:05- 0:50

Gráfico 33 “Lírico chandé”

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Tambor'. Both are in 6/8 time. The Tambora staff has notes with stems pointing up and down, with green boxes highlighting specific notes. The Tambor staff has notes with stems pointing down, with red boxes highlighting specific notes. Below the notes are the letters A, T, T, T, A for both instruments.

<sup>35</sup> <https://drive.google.com/file/d/1OR5EaUtkLJks6vMNbICQVYJyXk7ir83y/view?usp=sharing>

**Gráfico 34** Variación “Lírico chandé”

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tambora' and the bottom staff is labeled 'Tambor'. Both staves are in common time (C) and 7/8 time signature. The Tambora staff has notes with stems pointing up, and the Tambor staff has notes with stems pointing down. The notes are marked with letters: 'A', 'T', 'T', 'T', 'Q' in green for Tambora, and 'T', 'T', 'T', 'T', 'T', 'T', 'Q' in pink for Tambor. The notes are grouped into two measures, each containing four notes and a quarter rest.

<b>Característica de los archivos</b>	Este es un archivo audiovisual con la calidad suficiente para analizar la interpretación de los tamboreros y las diferentes frecuencias que allí están implícitas.
<b>Velocidad</b>	En pulso de blanca c la velocidad oscila entre 133-140.
<b>Tambora</b>	El chandé “brincao” tiene la misma base rítmica de la variación “abozao” de San Martín, la guacherna de Barranco, el berroche de Hatillo y el chandé corrido de Talaigua, la cual, mientras va marcando el pulso sobre la madera, el parche se golpea tres veces siempre a contratiempo, cada uno de estos golpes con características diferentes: golpe de parche abierto, golpe de rebote y golpe seco.
<b>Tambor</b>	Este instrumento no replica la base de la tambora como tal, sin embargo, tiende a apoyar el último golpe de cada compás. La base rítmica que escuché en esta fuente, tiene una variación en el segundo compás, la cual aparece frecuentemente y aunque yo marqué sus golpes con tapados, en ocasiones tienen una sonoridad más profunda, ya que el tamborero levanta el instrumento para generar más resonancia.
<b>Diferencias y coincidencias</b>	No aplica.

**FUENTE:** elaboración propia

### Cuadro comparativo entre las fuentes, en son de chandé

<b>Tambora</b>	<p>La mayoría de los patrones que están en métrica ternaria comienzan con un golpe fuerte sobre el parche de la tambora, excepto el chandé “brincao” de San Sebastián.</p> <p>En cuanto a los patrones que están en métrica binaria coinciden en todo su esquema rítmico.</p>
<b>Tambor, currulao o macho</b>	<p>En los patrones que encontré ternarios, este tambor, conserva la intención de apoyar y recrear los golpes de la tambora, sin embargo, percibí que en las fuentes referenciadas de Gamarra Cesar este instrumento es el que lidera el ensamble.</p> <p>En cuanto a los chandés “brinacao” y corrido que están en métricas binarias, encontré que estos dos tienen un esquema rítmico similar, sin embargo, observé que las pequeñas o grandes diferencias pasan por las manos del intérprete, quien tiene la autonomía de variar las diferentes formas de atacar este instrumento.</p>
<b>Tiempo</b>	<p>En cuanto a la velocidad en las fuentes referenciadas con métricas ternarias, el chandé “brincao” es el más veloz, seguido del chandé de Gamarra, después por el chandé chandé de Talaigua y el más lento es el de Barranco de Loba.</p> <p>Por el lado de las fuentes con métricas binarias, el chande corrido de Taligua Viejo es más veloz que el chande “pasiao” de san Sebastián.</p>

**FUENTE:** elaboración propia

## 6. Proceso Creativo

### 6.1 Confesiones e introspectiva

Mientras avanzaba en el proceso de analizar y transcribir las fuentes primarias, consideré necesario mirar el otro lado de esta moneda, es decir, esos géneros mediáticos como el pop, electropop, rock, nu disco, entre otros, de los cuales usaría algunos de sus elementos característicos en el proceso creativo. Yo no solía consumir este tipo de música, por lo tanto, fue poco extraño aceptar que había algo en ellas que me atraía, no obstante, fue esa relación que había creado en mi mente entre estos dos mundos sonoros lo que le dio validez -para mí- a estos géneros mediáticos.

Con el objetivo de encontrar esos elementos que más me gustaban y que podría usar como herramientas creativas, decidí hacer un pequeño análisis de canciones y artistas de estas músicas. Este análisis tuvo un enfoque más perceptivo que investigativo, el cual tuvo dos pasos:

- 1) El primer paso consistía en analizar la armonía, qué círculo armónico usaban y tocarlo con el piano o la guitarra, así mismo, analizar los diseños melódicos de la voz. Además, analizar la estructura y la producción de las canciones, es decir, cómo organizan las partes de una determinada pieza y por último el manejo de los timbres en los sintetizadores.
- 2) El segundo paso consistía en tocar sobre estas pistas, los patrones rítmicos de las fuentes primarias que iba recogiendo y así ir probando cómo sonaban estas superposiciones.

Ya en este punto todo era cuestión de gusto, para decidir qué elementos característicos de estas músicas usaría como herramienta creativa.

## 6.2 Los artistas

La lista de compositores, intérpretes, productores y *dijokes* que hay en estos géneros es bastante extensa, sin embargo, para sintetizar esta pequeña descripción citaré cinco canciones de artistas diferentes, en las cuales encontré esos elementos que usaría en la construcción de las canciones, estos son los artistas:

- 1) Robin Rihanna Fenty, más conocida como **Rihanna**, ella es una cantante de Barbados que interpreta géneros como de R&B y pop. De esta artista tomé la canción “Where have you been”<sup>36</sup>, la cual pertenece al álbum *Talk tha Talk* del año (2011). Básicamente con este tema empezó todo, ya que fue sobre esta pista que vi por primera vez al percusionista hacer su prueba de sonido, además, recuerdo que cuando conocí el berroche en las clases de Ensamble del Caribe I se me vino a la mente esta canción e imaginé cómo sonarían juntos, puntualmente en una sección, en la cual un sintetizador hace el motivo melódico importante para esta canción, en el min 1:13-1:30 y el min 2:43-3:45.
- 2) Hugo Pierre Leclercq, conocido artísticamente como **Madeon**, es un DJ y productor francés de géneros como el electrohouse nu-disco y syntpop. Aunque fueron varios los temas que escuché de este artista, tomé el tema “You’re on”<sup>37</sup>, del álbum *Adventure* de 2014, además de su producción y manejo de los sintetizadores para conectar y diferenciar las diferentes secciones de la canción, este tema me incitaba a superponerle los patrones del son de tambora.

---

<sup>36</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=HBxt\\_v0WF6Y](https://www.youtube.com/watch?v=HBxt_v0WF6Y)

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xp0NOjZINlo>

- 3) Adam Richard Wiles, más conocido como **Calvin Harris**, quien es un artista británico que se desempeña como cantante, compositor, productor y DJ en géneros como house, electrohouse, dance-pop, no-disco, tropical house y eurodance. La canción que tomé de este artista fue “I’m not alone”<sup>38</sup> la cual pertenece al álbum *Ready For the Weekend* de 2009. A pesar de que este artista casi siempre se desempeña como DJ, esta canción es interpretada en formato de banda en donde los sintetizadores tienen un protagonismo importante.
- 4) **Swedish House Mafia**, es una agrupación conformada por los suecos Axel Cristofer Hedfors, Steve Angelo Josefsson y Sebastián Ingrosso, quienes son tres *dijokes* de géneros como house progresivo y electrohouse. La canción que tomé de esta agrupación fue “Don’t you worry child”<sup>39</sup> del álbum *Until Now* de 2012. Lo primero que me atrajo de esta canción es la estética sonora de sus sintetizadores, la “fuerza o energía” que estos le aportan al tema, además, me llamó la atención que existe una versión acústica<sup>40</sup>, sin sintetizadores ni beats tan marcados, lo cual me daba una idea de como podía crear mis canciones: hacer una versión acústica y después ir montando la instrumentación.
- 5) **M83**, es una banda de origen francés que se desempeña en géneros como synth pop, dream pop e indie rock. De esta agrupación tome la canción “Midnight City”<sup>41</sup> del álbum *Hurry up We’re dreaming* de 2011. De este tema me llamó la atención que, está armada con varias capas de sintetizadores, toda la armonía está soportada con estos instrumentos, que acompañan tanto la voz como el riff principal, el cual está construido con voces modificadas por sintetizadores.

Los artistas y canciones referenciadas básicamente pertenecen a una misma década: del 2005 al 2015. Sin embargo, sentí que en casi todos hay una influencia de los sonidos setenteros y ochenteros que aportan los sintetizadores análogos. Aunque estas canciones tienen una estética sonora diferente, en todas se usa una misma herramienta: el manejo que estos artistas le dan a los sintetizadores con respecto a la producción, la manera en que cambian la sonoridad de un tema dependiendo de las tímbricas que usan y como esto cumple un papel determinante en el momento de ubicar estas canciones en subgéneros como el: dream pop, electro pop, synth pop, nu disco, electro house, house progresivo, entre otros, los cuales hacen parte del gran género pop. Así que este será el primer elemento que tomaré de estas músicas: el sintetizador y sus cualidades tímbricas.

El segundo elemento que usaré como herramienta creativa, es la forma de producir las canciones. Estas músicas suelen ser sencillas armónicamente y reiterativas rítmicamente, sin

---

<sup>38</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=8\\_xm0bUBVY4](https://www.youtube.com/watch?v=8_xm0bUBVY4)

<sup>39</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=H6-ljRM-ED0>

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=upyY-XA1aHA>

<sup>41</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=dX3k\\_QDnzHE](https://www.youtube.com/watch?v=dX3k_QDnzHE)

embargo, es llamativa la manera en que conectan y diferencian cada sección, ya sea modificando sonidos, agregando otro o quitando alguno que ya estaba.

Por último, tomaré como herramienta creativa, el beat constate que hay en estos géneros, sin embargo, es importante saber dónde usarlo, ya que las músicas tradicionales referenciadas suelen tener esquemas rítmicos sincopados y esto podría generar conflicto entre las frecuencias bajas de la tambora con un beat que siempre esté a pulso.

### 6.3 Creación de las canciones

La primera prueba que hice la llamé el “**Electrorroche**”<sup>42</sup>, con la cual empecé a experimentar cómo sonaba esta integración de los tambores tradicionales con los sintetizadores, la batería, el piano y el bajo. En esta pieza usé las bases rítmicas del berroche que encontré en las fuentes de Barranco y San Martín de Loba, a las cuales les sumé un patrón de batería que iba marcando el pulso en el bombo, redoblante en el segundo y cuarto tiempo y contratiempos en el hi hat, más un círculo armónico sencillo de cuatro acordes (G/Bm/A/F#m), el cual había creado previamente en el piano, y desde allí creé la líneas ritmo-melódicas tanto del bajo como la de los sintetizadores.

En clase de ensamble de músicas del Caribe III tuve la oportunidad de presentar este “tema” y recibir sugerencias tanto de mis compañeros como de la maestra, sus opiniones me ayudaron a entender que, hacer las cosas de esta manera me llevaba a simplemente superponer ritmos o patrones de diferentes estilos, cosa que del todo no está mal, pero yo estaba buscando una integración de dichos instrumentos contemporáneos con los tambores y las bases tradicionales de tambora. A partir de allí el camino creativo cambió, empecé a ser más consiente en el momento de crear los diseños melódicos y rítmicos en estos instrumentos ajenos al formato tradicional. Esto me llevó a diseñar un proceso creativo, el cual se dividió en tres fases:

1. **Creación del texto, melodía y armonía (versión acústica)**
2. **Estructura y preproducción de los temas**
3. **Producción final**

### 6.4 Fase 1

Este primer momento consistió en crear una versión acústica de cada tema, con el fin de ir consolidando la letra, la armonía y las melodías de cada una de las canciones, esto me representó uno de los retos más importantes, ya que fue en este proyecto, que me estrené

---

<sup>42</sup> <https://drive.google.com/file/d/1hhFnRX9IMRel11FX8NrrHQZeSYJj2NgB/view?usp=sharing>

como compositor, cantante y sobre todo como escritor. Una guitarra acústica se volvió mi herramienta de trabajo, por la facilidad de tenerla a la mano, además me permitía replicar las bases rítmicas de los sones tanto en el respaldo como en las cuerdas mismas y a su vez ir cantando las melodías que iba creando.

Fueron más las palabras que se borraron que las que quedaron, en algún momento me sentí atascado porque no me sentía cómodo con lo que escribía y como lo decía, sin embargo, a prueba y error fui desatando este nudo. Aunque el texto no lo estructure desde un tipo de rima determinado, si es cierto que organizar las estrofas con cuatro versos me ayudo a ordenar y agilizar la escritura, así de a poco fui construyendo las frases.

Al mismo tiempo de escribir las palabras, creaba círculos armónicos en la guitarra, sobre los cuales tarareaba melodías con la intención de hacer encajar las frases que ya había escrito. Intentaba que las melodías dialogaran con los golpes característicos de los diferentes patrones rítmicos, lo cual me ayudó a decidir sobre qué ritmo tradicional empezaría a montar cada canción.

En cuanto a la armonía, este proyecto no lo planteé con pretensiones de virtuosismo o experimentación técnica o compositiva, por lo tanto, las armonías no tienen una complejidad mayor, sin embargo, la tendencia fue usar cuatriadas, usar algunos modos armónicos sin mucha experimentación y solo en un tema usé acordes dominantes. Estos detalles serán descritos por cada canción más adelante.

Para finalizar esta fase y darle paso a la segunda, grabé las versiones acústicas de los temas con guitarra y voz.

## **6.5 Fase 2**

En este momento de preproducción, consideré necesario aclarar y definir qué y cómo usaría cada una de las herramientas (instrumentos) con las que contaba para la realización de este proyecto.

La instrumentación con la que conté es la siguiente:

- Tambora
- Currulao, alegre o macho
- Batería virtual (Logic ProX)
- Piano virtual (Logic ProX)
- Bajo eléctrico
- Sintetizador análogo (Dave Smith Prophet 08).
- Sintetizador virtual análogo (Venom M-Audio)
- Sintetizadores virtuales (Logic Pro X)
- (banco de sonidos Logix Pro X)

Los sintetizadores representaron una parte importante para la implementación de este proyecto. Un sintetizador análogo como el Dave Smith Prophet 08, permite crear un sin fin de tímbricas y así mismo modificarlas en tiempo real, por medio de osciladores, filtros y amplificadores (Cervantes, 2000). Además, brinda la posibilidad de imitar sonidos de

instrumentos reales a través de sus controles de modulación (Altozano, 2019)<sup>43</sup>. De igual manera un sintetizador virtual análogo como el Venom, básicamente cumple la misma función, solo que desde algoritmos computarizados y no como los análogos que crean el sonido a través de vibraciones eléctricas (Apple.com, 2011). Complementando este combo tímbrico, está el banco de sonidos de Logic pro X, de donde saqué principalmente las baterías, los pianos, bajos sintetizados y otros sonidos virtuales.

Con estas características, estos instrumentos podían cumplir casi que cualquier función, ya sea melódica, armónica o incluso rítmica. Además, El Dave Smith posee una característica extra: este instrumento cuenta con una especie de post ataque o *after touch*, es decir, cuando se toca el teclado sobre una nota se produce el sonido predispuesto o prefabricado, pero sin soltar esa nota se presiona un poco más, los filtros se modifican y el timbre cambia, esto fue una herramienta más para el proceso creativo<sup>44</sup>.

Por otra parte, en principio este producto estaba planteado para mostrarse en un concierto en vivo, sin embargo, la situación de salubridad de este año 2020 obligó a que esta muestra se hiciera de manera virtual, lo cual incidió en la producción de los temas, ya que mi pretensión era contar con músicos que se encargan de tocar los tambores tradicionales, la batería y el bajo. Ahora estas funciones se suplieron con grabaciones que fueron hechas por mi, lo cual lo asumí como un reto importante, sobre todo en la interpretación de los tambores y la grabación de la voz.

Si por un lado perdía la fuerza y la emoción de un concierto, por el otro ganaba la posibilidad de “jugar” un poco más con la producción de los temas, por ejemplo, duplicando los sintetizadores, las baterías, también agregando algún efecto o sonido, siempre y cuando enriquecieran de manera justa el producto final, en pocas palabras la última fase (producción final) remplazaría el concierto.

Retomando el proceso de creación, ya teniendo grabada la versión acústica de una determinada canción, sobre esta empezaba a tocar con los tambores tradicionales el patrón rítmico que había decidido usar como punto de referencia. Este patrón también lo grababa, lo copiaba y lo pegaba en diferentes lugares para ir imaginando la estructurar del tema. Aunque todas no tienen la misma forma, la tendencia fue usar una similar: introducción, estrofa, estribillo, estrofa, estribillo, parte instrumental estribillo y final.

Ya con una primera idea de forma o estructura grabada, podía escuchar la canción y empezar a imaginar qué incluiría en cada sección, por ejemplo: fue usual usar material melódico, armónico y rítmico del estribillo en las introducciones. Además, tener una visión amplia de los temas, me permitió percibir que algunas canciones estaban quedando planas o repetitivas, lo único que estaba diferenciando las secciones era el texto, entonces decidí que los estribillos tuvieran un esquema armónico diferente al de las estrofas, lo cual implementé en todos los temas.

---

<sup>43</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yttwGJumrY>

<sup>44</sup> <https://drive.google.com/file/d/18GsGkxgG0dv-y6WSKLPjnQQi466Y6Y2E/view?usp=sharing>

Por otra parte, teniendo claro que no buscaba hacer una adaptación como tal y tampoco una superposición rítmica, ubiqué algunos puntos “claves” en los patrones de las fuentes primarias y partiendo de allí creaba motivos rítmicos, ritmo-armónicos y melódicos, los cuales tocaba en el piano, bajo, sintetizadores y batería. Para identificar dichos puntos, tocaba en el currulao o la tambora las bases rítmicas tradicionales y a su vez iba tarareando esos ataques o golpes que más percibía, que, entre otras cosas, era lo primero que había escuchado en los audios y videos cuando hice el proceso de transcripción.

Sin embargo, en algún punto me sentí condicionado por seguir estrictamente estos puntos “claves”, ya que en varias ocasiones imaginé esquemas rítmicos o ritmo-melódicos para el bajo, sintetizador o piano, pero me tocaba descartarlos por no tener una marcada coincidencia con aquellos puntos o golpes característicos, así que decidí usar esos otros golpes que de primer impacto no había escuchado en las fuentes primarias, es decir, algunos golpes tapados, “bajoneos”, quemados y “paliteos” que estaban como en un segundo plano, esto me permitió ampliar las posibles combinaciones rítmicas, melódicas y ritmo-armónicas.

La creación de estas líneas ritmo-armónicas y ritmo-melódicas las hice por capas: en un canal dejaba sonando un loop con los tambores tradicionales de un determinado son, encima de este iba tarareando<sup>45</sup>, usaba onomatopeyas para recrear las diferentes frecuencias de los tambores, y estas onomatopeyas se iban convirtiendo en notas y/o acordes en los diferentes instrumentos, los cuales iba grabando uno sobre otro con la intención de crear un groove para cada sección.

Otro punto importante en esta fase del proceso creativo, fue la creación y escogencia de las tímbricas, sobre todo en los sintetizadores, fue curioso, pero el hecho haber tenido tantas opciones de crear y modificar, empezó consumirme más tiempo de lo pensado, así que decidí grabar con dos o tres timbres diferentes cada elemento creado.

Y es precisamente en este punto que se hizo importante el verbo decidir, ya que eran muchas las líneas ritmo-melódicas, los esquemas rítmicos y las tímbricas que habían surgido, pero no todas podían ser incluidas en la fase final. Para decidir qué se quedaría, una vez más usaba el canal donde estaba el loop con la base rítmica y sobre este iba poniendo uno por uno el material creado y ya todo era cuestión de escuchar y sentir cuál funcionaba mejor.

### **6.6 Fase 3**

Esta parte final del proceso creativo, consistió en grabar lo más limpio posible el material melódico, rítmico y armónico escogido, sin embargo, con algunas canciones fue necesario devolverme a la fase 2, ya sea porque el material seleccionado no me convencía o porque me gustaba más el que había descartado.

Por otra parte, en este punto se decidieron las introducciones y los finales de cada tema, también se grabaron las voces lo más limpio posible y se añadió uno que otro sonido que enriqueciera el trabajo.

---

<sup>45</sup> [https://drive.google.com/file/d/1Nf\\_oQbgZSgcQ1YUI-1YjB-pKNkHLU9vU/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1Nf_oQbgZSgcQ1YUI-1YjB-pKNkHLU9vU/view?usp=sharing)

Esta última parte, consistió en mezclar los temas, intentando que cada uno de los elementos implícitos suenen lo más claro posible. Para esto, ubiqué los instrumentos con frecuencias parecidas en diferente lado, por ejemplo: los toms de la batería los hacía a un lado y la tambora al otro. Además, evité la saturación en volumen de la captura de los instrumentos y por último usé una que otra herramienta extra como efectos de *reverb*, *delay* compresores, etc.

Por otra parte, los sonidos aportados por el banco de sonidos de Logic pro X eran archivos midi, por lo tanto, para poder manipularlos de mejor manera en la mezcla, fue necesario convertirlos a archivos de audio.

## 7. Las canciones

### 7.1 Canción 1 “BAILEMOS JUNTOS”<sup>46</sup>

El proceso creativo de todas las canciones tiene un mismo punto de inicio: la armonía. En este caso la tonalidad escogida fue C#m o C# eólico ya que no usé el quinto grado como dominante. Con la guitarra iba probando varios círculos armónicos, usualmente que tuvieran 4 acordes, luego de varias pruebas escogí la siguiente estructura armónica: **C#m7/ Emaj7/ B/ F#m7**.

Sobre la base rítmica del son de tambora que había encontrado en las fuentes de Barranco de Loba, empecé a tocar esta armonía, intentaba adaptar en la guitarra acústica los golpes característicos de este ritmo, usando los bajos para recrear los golpes del parche de la tambora.

Una vez teniendo este primer boceto de esquema ritmo-armónico, empecé a tararear y probar melodías sobre él, sin embargo, como no había creado la letra todas estas melodías quedaban en el aire, entonces allí me detuve y comencé a escribir. Lo primero fue definir la temática de la canción, entonces, como la idea de este proyecto surgió en un contexto fiestero, contexto que no es ajeno a las músicas de tambora, decidí hablar de bailar un carnaval, pero no necesariamente de manera literal sino como una analogía de la vida.

Para crear las estrofas usé cuatro versos octosílabos con dos tipos de rima: redondilla en la primer y romance en la segunda. Por su parte el estribillo solo tiene dos versos y aunque no lo hice de manera consiente, quedo con la estructura de pareado arte mayor.

#### *Estrofa I*

- *Caminamos esta vida*
- *de la mano del tiempo*
- *como polvo en el viento*
- *es la llegada y partida.*

---

<sup>46</sup> [https://drive.google.com/file/d/1IQFfVeBHahOrLHG1k3bIXkjZuh6tds\\_z/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1IQFfVeBHahOrLHG1k3bIXkjZuh6tds_z/view?usp=sharing)

### Estribillo

- *Bailemos juntos este carnaval*
- *cantemos juntos este corto andar.*

### Estrofa II

- *Dibujamos el camino*
- *muchas veces con dolor*
- *pero mientras caminamos*
- *construimos el amor.*

No obstante, el texto generó un cambio en la estructura armónica, ya que el estribillo demandaba algo diferente a las estrofas, entonces, modifiqué unos acordes para esta sección, ahora la estructura armónica era la siguiente:

**Estrofas:** C#m7 / Emaj7 / B / F#m7 /

#### Gráfico 35.

## Bailemos juntos

David Cuervo

ca mi na mos es ta vi da de la

Armonía: C#m7 Emaj7 B F#m7 C#m7 Emaj7

**Estribillo:** C#m7 / B / F#m7 / Amaj7 /

#### Gráfico 36.

17 da bai le mos jun tos es te car na val

Armonía: Amaj7 C#m7 C#m7 B F#m7 F#m7 Amaj7 C#m7 C#m7

\*Parte completa: <https://drive.google.com/file/d/1IhjDOcOGvFYgU5E5UslbRIHNMYmTm-/view?usp=sharing>

El siguiente paso fue, escoger la velocidad del tema para grabar una pista sobre la cual se empezarían a montar los instrumentos, es decir la fase 2.

La velocidad en la que se grabó esta pista fue: en pulso de blanca 110.

Sobre la versión acústica, empecé a grabar los tambores lo más preciso posible para poder cortar y pegar pedacitos y de esta manera ir armando la estructura de la canción. Teniendo una posible forma o estructura, lo siguiente era crear un acompañamiento ritmo-armónico o groove por sección: uno para las estrofas, uno para los estribillos, uno para la parte instrumental y otro para el final. Sin embrago, no usé el mismo material en las dos estrofas, en la segunda agregué nuevos elementos con la intención de darle dinamismo a la pieza.

La estructura de esta canción finalmente quedo así: Introducción, estrofa, estribillo, estrofa, estribillo, estribillo, parte instrumental, estribillo y final.

Antes de describir las secciones es importantes mencionar que, fue usual duplicar cada melodía o esquema ritmo-armónico, es decir, lo que grababa con el bajo eléctrico lo apoyaba con un bajo sintetizado, los sintetizadores análogos los apoyaba con sintetizadores virtuales, además usé dos baterías virtuales con timbres diferentes, una procesada y otra acústica.

Los instrumentos y timbres usados fueron:

- Percusión
  - Tambora
  - Currulao
  - Batería virtual acústica (logic)
  - Bateria virtual (procesada) *Crate digger GB* (logic)
  
- Bajos
  - Bajo eléctrico
  - Clasic funk *boogie bass* (logic)
  
- Teclados y sintetizadores
  - Sintetizador Dave Smith, sonido 1 *wagnerian* banco 1 tímbrica “modificada”.
  - Sintetizador virtual *Big pulse waves* (Logic)
  - Sintetizador Venom. B 65 *Poly synth*
  - Pianos virtuales (Logic)
  - Sonidos extras como pads y cuerdas (logic)
  
- **Introducción y estribillos**<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> <https://drive.google.com/file/d/1No1krh3K6kEvJhyLUBI3qAVJ1k0OjB7/view?usp=sharing>

La primera sección en la que empecé a trabajar fue el estribillo, particularmente con este tema no quería crear una melodía principal, más bien busqué un juego rítmico entre los instrumentos sobre todo entre el bajo y los sintetizadores, algo parecido a lo que encontré en los patrones rítmicos de las fuentes de Barranco de Loba, en donde el “paliteo” les responde a los golpes del parche.

El material creado para el coro o estribillo lo utilicé para armar la introducción, con la intención de que cuando el oyente llegue al coro, tenga la sensación de haberlo escuchado antes. A estas secciones las diferencié con dos detalles: el primero es que la introducción tiene un corte ritmo-armónico que conduce hacia el inicio de las estrofas, en cambio el estribillo lo diseñé con la intención de que pudiera hacerse reiterativamente, y el segundo detalle está en la batería, en la introducción, las dos baterías usadas hacen el mismo esquema rítmico, pero en el estribillo la batería “procesada” empieza marcar un beat a tiempo y hi hat a contratiempo, mientras la acústica sigue con la intención de replicar los golpes de la tambora. Este fue el primer acto de superposición rítmica que hice de manera consiente.

- **Estrofas<sup>48</sup>**

El material de las estrofas los construí con el objetivo de que hicieran contraste a la introducción y a los estribillos, es decir, que las baterías se “cerraran” un poco y que los sintetizadores no tuvieran tanto movimiento. Sin embargo, en la segunda estrofa no usé el mismo esquema rítmico ni las mismas respuestas de los sintetizadores que empleé en la primera. Tal vez la diferencia más notoria entre las estrofas está en la batería, ya que, en la primera, el patrón rítmico de este instrumento está ligado a los golpes característicos de la tambora, pero en la segunda, la batería con la sonoridad “procesada” cambia su esquema rítmico, empieza a marcar en el bombo el puso, en el hi hat va a contratiempo, pero en ese punto no incluí el redoblante para evitar que quedara igual al esquema rítmico del estribillo.

- **Sección instrumental (piano)<sup>49</sup>**

En esta pequeña sección donde el piano es el protagonista, la construí de la siguiente manera: en de la mano derecha creé un motivo usando como punto de partida el patrón rítmico del currulao que encontré en la fuente “Matica e’ bambú”, mientras en la mano izquierda (los bajos) usé los golpes característicos de la tambora.

- **Sintetizadores y timbres usados**

---

<sup>48</sup> <https://drive.google.com/file/d/1vvvz7JKOrPfGOMqVJCY1uNX-5iVSTKeN/view?usp=sharing>

<sup>49</sup> [https://drive.google.com/file/d/12-cSEsN0hOX0Qx-1YPupf\\_Q00YrqLi5u/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/12-cSEsN0hOX0Qx-1YPupf_Q00YrqLi5u/view?usp=sharing)

Para la creación de este tema, usé del D. Smith el *preset* numero 1 del banco 1 *wagnerian*, el cual modifiqué con la intención de crear un ataque “suave” para que cuando presionara el teclado el sonido se intensificará, como un *creccendo*. Sin embargo, decidí apoyar o combinar esta tímbrica con un sintetizador virtual del Logic *Big pulsé waves*, estos dos timbres juntos me dieron la impresión -guardando las proporciones- de estar escuchando una cuerda vientos de una Big band. También usé otras tímbricas, las cuales no tuvieron tanto protagonismo como las anteriores, pero sirvieron para dinamizar y diferenciar las secciones de la canción.

## 7.2 Canción 2. “UN LEGADO”<sup>50</sup>

Lo primero que empecé a crear fue la armonía, la tonalidad que escogí fue Am, mientras construía la estructura armónica, decidí usar el quinto grado como dominante (V7), siendo la única canción en la que incluí dicho acorde. Luego de unas pocas pruebas nació su círculo armónico, en los primeros intentos encontré lo que buscaba, sin embargo, con la intención de diferenciar las secciones, cambié algunos acordes en el estribillo con respecto a la estrofa. El círculo armónico de esta canción es el siguiente:

**Estrofa:** /Am / % / G // Dm7 / % / E7 / % /

**Gráfico 37.**

**Un Legado**

David Cuervo

**Voz**  $\text{♩} = 135$  Lle— va en su sangre la he rencia de una

**Armonía** Am<sup>7</sup> / G / Dm<sup>7</sup>

**Voz** 6 mú si ca le ja na que en tre tam

**Armonía** / E<sup>7</sup> / Am<sup>7</sup> /

<sup>50</sup> <https://drive.google.com/file/d/1WYgOwBjYivI7BtRP1j02fY4vJ7I111gk/view?usp=sharing>

**Estribillo:** / Am / % / D / Fmaj7 / % / E7 / % /

**Gráfico 38.**

16 el tiempo forjo

Voz

Armonía

Am7 D

21 es te le ga do can

Voz

Armonía

Fmaj7 E7 Am7

\*Parte completa: [https://drive.google.com/file/d/1m2\\_YOxAZcowcGbdecxcrFhbZrWCMVO6/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1m2_YOxAZcowcGbdecxcrFhbZrWCMVO6/view?usp=sharing)

Ya con el círculo armónico definido, el paso siguiente era crear el texto y la melodía de la voz, pero con la experiencia de la canción pasada, en la que primero creaba la melodía antes que la letra, lo cual me ralentizó el trabajo, inicié primero con el texto y después buscaba melodías en las que intentaba hacer encajar de la manera más orgánica posible la letra creada.

La temática de esta pieza habla de algunas características de las músicas tradicionales del Caribe que había conocido en la fase investigativa. Ahora el paso siguiente era armar el texto con esta idea, para lo cual fue importante la ayuda de mi papá, quien es un músico que ha tenido experiencias con las músicas tradicionales del país. Aunque el lenguaje lo sentía diferente entre él y yo, y con esto me refiero a algunas palabras que el usaba y que yo no quería incluir, me ayudó a organizar las frases básicamente sirviéndome como crítico.

El texto tiene dos estrofas con cuatro versos, la primera es octosílabo con forma romance y en la segunda los versos tienen menos de ocho sílabas, tal vez esto responde a que en ese punto usé un diseño melódico diferente para la voz. Por su parte el estribillo, también tiene cuatro versos, los tres primeros de cinco sílabas y el último de ocho.

### *Estrofa 1*

- *Lleva en su sangre la herencia*
- *de una música lejana*
- *que entre tambores y cantos*
- *el cuerpo se vuelve danza*

### *Estribillo*

- *El tiempo forjó*
- *este legado*
- *cantos del alma*
- *que el pueblo nunca ha olvidado*

### *Estrofa 2*

- *Relatos que expresan*
- *en la voz de un poeta*
- *cantos de tristeza*
- *de alegrías y fiestas*

Después de consolidar el texto lo siguiente fue escoger la velocidad del tema, la cual quedó: en pulso de blanca 135.

Para construir los esquemas rítmicos, melódicos y ritmo- armónicos de esta pieza, tomé como referente las bases rítmicas del berroche que encontré en las fuentes de Barranco y San Martín de Loba. También usé el patrón rítmico que encontré en el berroche de Hatillo de Loba, el cual, en la tambora, tiene el mismo esquema rítmico de la variación “abozao”, del chandé corrido de Talaigua Viejo, del chandé “pasiao” de San Sebastián entre otros.

La estructura esta pieza, la organicé de la siguiente manera: introducción, estrofa, parte instrumental, estribillo dos veces, estrofa, parte instrumental, estribillos, parte instrumental, estribillos y final.

Los instrumentos y tímbricas usadas en la construcción fueron los siguientes:

- Percusión
  - Tambora
  - Currulao
  - Batería virtual acústica
  - Batería (procesada) *Atalanta* banco de sonidos Logic pro
- Bajos
  - Bajo eléctrico
  - Bajo sintetizado, Venom D 001 *Blue Marvin*
- Teclados y sintetizadores
  - Sintetizador Dave Smith, sonido 71 banco 2 *pickaxe bass*
  - Sintetizador Dave Smith, sonido 43 banco 2 *hoover Rave*

- Sintetizador virtual *Metallic lead* (Logic)
- Sintetizador y sonidos extras (logic)

- **Introducción y estribillos**<sup>51</sup>

Estas secciones comparten la mayoría del material melódico y ritmo-armónico, la diferencia está en que, la introducción inicia con un motivo ritmo-armónico en el sintetizador virtual *Metallic lead*, el cual creé tomando como referente el patrón del currulao de las fuentes referenciadas. Luego de una vuelta de este motivo, entran las melodías, armonías y grooves creados para el estribillo.

El estribillo tiene un motivo melódico que lo antecede y lo acompaña, la creación de este motivo fue el primer paso en esta fase del proceso, para su construcción tomé como referente el patrón rítmico del berroche que encontré en las fuentes de San Martín y Barranco de Loba.

- **Estrofas**<sup>52</sup>

Para la construcción de esta sección tomé como punto de referencia la variación “abozao”, chandé corrido, guacherna de Barranco de Loba o aquellas fuentes citadas en las que encontré la misma base rítmica en la tambora, siendo esos tres golpes característicos que se dan en el parche el punto de partida para la construcción de los esquemas rítmicos y ritmo-armónicos. Las dos estrofas tienen el mismo material, solo que en la segunda incluí el redoblante.

Por otro lado, mantengo la idea de que las estrofas funcionen como contraste del estribillo y las partes instrumentales.

- **Partes instrumentales**<sup>53</sup>

Estas secciones aparecen en varios momentos de la canción: en la introducción, en los estribillos y hay una tercera parte instrumental, la cual construí partiendo del patrón rítmico del currulao que encontré en las fuentes de Barranco y San Martín en son de berroche. Este último momento instrumental no solo da algo de variedad a la reiteración del estribillo, sino que empieza a conducir la pieza hacia al final.

- **Sintetizadores y timbres usados**

---

<sup>51</sup> <https://drive.google.com/file/d/1c6CA90klSARquWgZBx5NCgNiaxju4sUZ/view?usp=sharing>

<sup>52</sup> <https://drive.google.com/file/d/18f0tWguG2BW3twGSScOmimW7RTrpfW6l/view?usp=sharing>

<sup>53</sup> [https://drive.google.com/file/d/16\\_69nLRh\\_IEHg2dFAvkuo63WVMuuC3ti/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/16_69nLRh_IEHg2dFAvkuo63WVMuuC3ti/view?usp=sharing)

Con esta canción quería construir una melodía que tuviera saltos amplios entre las notas altas y bajas, la tímbrica escogida para esa melodía fue tomada del sintetizador el D. Smith *pickaxe bass*, este es un sonido bajo que se modifica en el momento de presionar el teclado.

Para acompañar los estribillos, usé cuatro timbres diferentes del banco de Logic, con los cuales hice la misma línea ritmo-armónica, con la intención de crear una solo tímbrica.

Por último, en esta canción las líneas del bajo las doblé con un bajo eléctrico y un timbre con del sintetizador Venom *Blue Marvin*.

### 7.3 Canción 3. “JUAN”<sup>54</sup>

Hasta este momento los círculos armónicos que había creado habían sido estructurados desde tonalidades y grados menores, por lo tanto, con esta canción quise usar como punto de partida un grado mayor. Una vez más con la guitarra iba probando diferentes círculos armónicos y después de algunos intentos decidí que F lidio sería centro armónico. En su primera versión el tema tuvo cuatro acordes:

Fmaj7 / Cmaj7 / G / Am7 /

Fue habitual iniciar las composiciones de los temas desde la armonía, no obstante, la idea de esta canción había rondado en mi mente desde antes de iniciar su proceso de construcción. Esta idea fue inspirada por la canción “Abandono el campo”<sup>55</sup> del maestro Grilbin Sáenz, la cual habla de las dificultades y tristezas que sufren los campesinos que tienen que abandonar sus tierras por una u otra razón para ir a las grandes ciudades del país. Entendiendo lo triste que resulta esta situación, yo quise verlo desde otra perspectiva: cómo en medio de la lucha por buscar un mejor futuro, algunos de estos pobladores pudieron compartir su cultura en diferentes ciudades del país.

Como la canción del maestro Grilbin es un chandé de Barranco de Loba, decidí usar la base rítmica que encontré en esa fuente. Ya habiendo decidido la armonía y el ritmo, el siguiente paso fue crear el texto, una vez más mi padre me ayudó a construir algunas frases y sobre todo me seguía sirviendo como crítico.

La letra de esta canción tiene tres estrofas con cuatro versos, en los cuales el cuarto siempre rima con el segundo. Por su parte el estribillo tiene dos versos. de los cuales, el primero es la última oración de la estrofa inmediatamente anterior. La letra de esta canción es la siguiente:

---

<sup>54</sup> <https://drive.google.com/file/d/1pVyA5P7eQk0hHUGRyWGxQTYRuOD4SD80/view?usp=sharing>

<sup>55</sup> <https://drive.google.com/file/d/1IpUcct2w03UxcJXU8RH37fRDlzKAG-WH/view?usp=sharing>

### *Estrofa I*

- *Cuando Juan salió del campo*
- *con rumbo a tierras lejanas*
- *cambio el verde de sus bosques*
- *por asfalto y gente extraña*

### *Estrillo I*

- *por asfalto y gente extraña*
- *Y en su alma lleva el campo*

### *Estrofa II*

- *Un tesoro en su mochila*
- *él carga como regalo*
- *la herencia de sus abuelos*
- *vestida de danza y canto*

### *Estrillo II*

- *Vestida de danza y canto*
- *Y en su alma lleva el campo*

### *Estrofa III*

- *Entre voces y tambores*
- *de su vida hizo un relato*
- *y entre extraños instrumentos*
- *se replica su canto*

### *Estrillo III*

- *Se replica su canto*
- *Y en su alma lleva el campo*

Como sucedió en las piezas anteriores el texto generó cambios en la armonía, en este caso creé un círculo nuevo armónico para el estribillo, ahora la estructura armónica era la siguiente:

**Estrofa 1 y 2:** Fmaj7 / % / Cmaj7 / % / G / % / Am7 / % /

Gráfico 39.

# Juan

David Cuervo

**♩. = 120** Cuan do Juan sa lió del cam po con rum boa tie rras le

Voz

Armonía

*F*maj7 / Cmaj7 / G

7 ja nas cam bio el ver de sus bos ques

Voz

Armonía

Am<sup>7</sup> / *F*maj7 / Cmaj7

**Estribillo:** Dm7 / % / G / Am7 / % / Cmaj7 /

Gráfico 40.

13 por asfa toy gen te ex tra ña

Voz

Armonía

G / Am<sup>7</sup> / Dm<sup>7</sup> / G

20 por as fal toy gen te extra ña

Voz

Armonía

Am<sup>7</sup> / Cmaj7 / Dm<sup>7</sup>

**Estrofa 3:** Fmaj7 / % / Cmaj7 / % / G / % / F#m7 / % /

**Gráfico 41.**

71 to yen tre extra ños ins tru men\_ tos

Voz

Armonía

Am7 / Fmaj7 / Cmaj7 /

77 se re pli ca su can to

Voz

Armonía

G / F#m7 / Dm7 / G

*\*Parte completa:* <https://drive.google.com/file/d/1LyFsxJMPHONDYO72N3IxLROo6AHmeX7e/view?usp=sharing>

Conservando el orden del proceso, era el momento de grabar la versión acústica, la cual se hizo en pulso de negra con puntillo 120.

En esta ocasión no grabé los dos tambores tradicionales solo grabé el currulao, ya que decidí adaptar directamente los golpes de la tambora a una batería virtual y usarla como guía de construcción. Como había mencionado líneas atrás, el punto de referencia fue el patrón rítmico del chandé que encontré en la fuente de Barranco, sin embargo, usé patrones de otras fuentes que también había percibido con métricas ternarias para construir esquemas ritmo-melódicos y ritmo-armónicos.

Lo primero que quise construir, fue una melodía que apareciera antes o después de los estribillos y en la introducción. Sin embargo, cuando la creé, esta melodía o riif principal le quitó protagonismo al estribillo, cosa que no me disgustó y así lo dejé. Ahora lo que había pensado como estribillo, también empezó a funcionar como preparación para la parte instrumental que incluye esa melodía principal.

Esa sección instrumental me ayudó a armar la estructura del tema, la cual quedo así: introducción con acordes largos y entrada de la melodía principal, estrofa, estribillo, estrofa, estribillo, parte instrumental, estrofa, estribillo, parte instrumental y final

Los instrumentos y tímbricas usadas en la construcción de esta canción fueron:

- Percusión
  - Tambora
  - Currulao
  - Batería virtual acústica *Socal* (Logic)
  - Batería (procesada) *Synth box*, *Fizzy beats*, *Big room* (Logic)
  
- Bajos
  - Bajo eléctrico
  - Bajo virtual, *Retro fuzz* (Logic)
  
- Teclados y sintetizadores
  - Sintetizador Dave Smith, sonido 72 banco 2 *Synth string pad*
  - Sintetizador virtual *Super saw lead* (Logic)
  - Sintetizador Venom A 003 *HoldNsolo* y tímbrica modificada C 123 *Bumble bee*
  - Sintetizador virtual *Dirty big lead* (Logic)
  - Sintetizador y sonidos extras (Logic)
  
- **Introducción y partes instrumentales**<sup>56</sup>

Estas dos secciones comparten la melodía principal del tema, sin embargo, en la introducción usé unos acordes “largos” con la intención de recrear un viaje largo, para luego darle la entrada al riff principal, el cual aparece en varios momentos instrumentales de la canción siempre antecedido del estribillo.

- **Estrofas**<sup>57</sup>

Una vez más, usé las estrofas y sobre todo la primera, para contrastar el estribillo y las partes instrumentales. Para la construcción de los grooves o acompañamientos armónicos de esta sección, usé varias bases rítmicas que percibí ternarias, pero sobre todo ese juego rítmico de tres contra dos.

Con la intención de darle más movimiento a la canción, en la segunda estrofa varié el esquema del bajo, en el cual se tocan casi todas las seis corcheas del compás, pero no deja de tener un “aire” al juego de tres contra dos. Por su parte en la tercera estrofa no la acompañé

---

<sup>56</sup> [https://drive.google.com/file/d/1PUxZfU6pSrBNeEQOkw2K\\_IBYW7Pxx0QY/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1PUxZfU6pSrBNeEQOkw2K_IBYW7Pxx0QY/view?usp=sharing)

<sup>57</sup> <https://drive.google.com/file/d/1HNz-CIKhk8nbeh4-bCChWgbVuVBj-AnC/view?usp=sharing>

con percusión, además, modifiqué un acorde, ya que el texto habla de extraños instrumentos, quise evocar una sonoridad distinta en ese punto.

- **Sintetizadores y timbres usados**

Este tema tiene varias capas de sintetizadores, esa fue mi intención: tener muchos sonidos “dilatados” como soporte armónico para las melodías y esquemas ritmo-armónicos que están por encima.

También, hay un detalle importante en la percusión: para un solo esquema rítmico usé tres baterías virtuales “procesadas” con tímbricas diferentes, con la intención de mezclarlas y crear una sola, además, hay una cuarta batería virtual con sonoridad acústica, pero esta tiene un esquema rítmico diferente.

#### **7.4 Canción 4. “TE OFREZCO”<sup>58</sup>**

Esta pieza está estructurada armónicamente desde Eb lidio. La tendencia había sido armar círculos armónicos de cuatro acordes y en esta canción intenté probar otra opción. Primero probé un círculo con dos acordes: Ebmaj7 / % / Bmaj7 /, pero lo sentí lento, entonces decidí volver a los cuatro, pero usando el segundo y cuarto acorde como una extensión armónica del primero y el tercero respectivamente, de esta manera le daba un poco más de movimiento a la línea del bajo, pero manteniendo el mismo ambiente armónico. Así que el círculo armónico quedó de la siguiente manera:

Emaj / Gm7 / Bbmaj7 / Dm7 /

Por otra parte, en este año tan particular varias personas que me rodean entraron en depresión, tal vez por el encierro a causa de la pandemia, los llevó a preguntarse cosas cómo: ¿quien soy, hacia donde voy o que estoy haciendo con mi vida?

Esto influyó en el momento de crear la letra de la canción, ya que siempre he tenido claro que la música ha apaciguado mis tristezas, entonces quise ofrecer este tema a estas personas. Debo decir que en la construcción del texto tuve la colaboración de un amigo músico, Milton Arandía, quien me ayudó a encontrar las palabras adecuadas y organizar las frases. La letra de esta canción no la armé desde ninguna estructura poética más allá que en algunos puntos parece rimar.

La letra de la canción es la siguiente:

---

<sup>58</sup> <https://drive.google.com/file/d/1vSs9Wf3C2s3cqL8I8WH7ljJaSijpn9SA/view?usp=sharing>

### Estrofa I

- *Vas buscando*
- *respuestas a esas preguntas en tu cabeza*
- *queriendo soltar las cargas que en tu alma pesan*
- *un grito en silencio que vive en ti*

### Estribillo

- *Te ofrezco mi canto y el golpe de este tambor*
- *juntos cantando ya todo no se ve mal*
- *te ofrezco mi canto y el golpe de este tambor*
- *juntos bailando esta noche no es igual*

### Estrofa II

- *Déjame*
- *deslizarme a través de tus deseos ocultos*
- *donde tu inocencia no se le esconde al mundo*
- *lidiar el dolor con la verdad*

Esta fue la segunda canción que empecé a crear, sin embargo, como usé las bases rítmicas de tambora como punto de partida, cosa que ya había hecho con la primera canción, sentí que se estaban pareciendo demasiado, así que decidí hacer una pausa con este tema y seguir con los demás.

La principal referencia fueron los patrones rítmicos que había encontrado en las fuentes de San Martín de Loba, a partir de allí empecé a crear el material que acompañaría el estribillo, el cual usaría para distribuirlo en varios momentos de la pieza, pero en este punto la estructura armónica sufre un cambio, ya que empecé a sentir la pieza muy plana y sin dinámica. Entonces como en los temas pasados, el cambio fue para el estribillo, el cual modulé a C ólico, de esta manera: la armonía quedó así:

**Estrofa:** Emaj7 / Gm7 / Bbmaj7 / Dm7 /

### Gráfico 42.

## Te Ofrezco

David Cuervo

The musical score for 'Te Ofrezco' is presented in two staves. The top staff is labeled 'Voz' (Vocal) and the bottom staff is labeled 'Armonía' (Harmony). Both staves are in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 105. The key signature has one flat (Bb). The vocal line begins with a rest for two measures, followed by the lyrics: 'Vas bus can do res pues tas a esas pre gun tas en tu ca be'. The harmony consists of a sequence of chords: Ebmaj7, Gm7, Gm7, Bbmaj7, Dm7, and Dm7. The chords are written in a simplified style with diamond-shaped notes.

**Estríbillo:** Cm7 / Bb / Fm7/ Fm7/ Gm7/

**Gráfico 43.**

The image displays a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 15 and includes a vocal line and an accompaniment line. The vocal line has lyrics: "Te ofrez co mi can to yel gol pe dees". The accompaniment line shows chords: Cm7, Bb, Bb, Fm7, Gm7. The second system starts at measure 21 and also includes a vocal line and an accompaniment line. The vocal line has lyrics: "te tam bor jun tos can tan do ya to do no se ve mal". The accompaniment line shows chords: Gm7, Cm7, Bb, Bb, Fm7, Gm7, Gm7. The key signature has two flats (Bb and Eb).

\*Partes completas: [https://drive.google.com/file/d/15bYDp9oHsqYr2FtpohpRCqJz1X73Kj\\_T/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/15bYDp9oHsqYr2FtpohpRCqJz1X73Kj_T/view?usp=sharing)

Este cambio armónico me ayudó a diseñar su estructura, la cual quedó de la siguiente manera: introducción con la melodía característica o riff, estrofa, parte instrumental con el riff, estrofa, estribillo, parte instrumental (B), parte instrumental con riff, estribillo y final.

En cuanto a la velocidad, esta canción fue grabada en pulso de blanca 105.

Los instrumentos y las tímbricas usadas en la construcción de esta canción fueron:

- Percusión
  - Tambora
  - Currulao
  - Batería virtual acústica *Heavy* (Logic)
  - Batería (procesada) *Indie Disco, Fizzy beats, Big room* (Logic)
- Bajos
  - Bajo eléctrico
  - Bajo virtual, *Classic funk boogie bass* (Logic)
- Teclados y sintetizadores

- Venom
- Sintetizador Dave Smith, sonido 32 banco 2 *80ies synth pop*
- Sintetizador virtual *Arttic noise lead* (Logic)
- Sintetizador virtual *Dirty big lead* (Logic)
- Sintetizador y sonidos extras (logic)

- **Introducción, parte instrumentales y estribillo**<sup>59</sup>

Estas tres secciones comparten la misma armonía, la cual es la modulación a C eólico, no obstante, sus acompañamientos ritmo-armónicos son diferentes y varían según el momento. Por su parte el riff principal lo ubiqué en la introducción y luego lo presento varias veces, casi siempre después del estribillo.

- **Estrofas**<sup>60</sup>

Las estrofas tienden a ser más sobrias que el estribillo, sus esquemas rítmicos y ritmo-armónicos tienen menos movimiento con respecto a las otras partes del tema. Hasta el momento siempre hice algo que diferenciara las estrofas entre ellas, pero en esta canción consideré que ya había mucha información, así que usé el mismo material de la primera estrofa en la segunda.

- **Sintetizadores y timbres usados**

Para la construcción de esta canción usé dos tímbricas conocidas: sonido 1 del banco A *Wagnerian* del sintetizador D. Smith y *Dirty Big Pulsé* del sintetizador virtual (Logic), estas dos ya las había usado en el primer tema, pero en esta ocasión las empleé de manera diferente, no quise que los dos sintetizadores tocaran lo mismo, solo hasta el final se encuentran y hacen el mismo esquema ritmo-armónico. Por otra parte, la melodía principal la construí con una tímbrica llamada *Artic noise lead* (Logic).

El bajo eléctrico si está apoyado en toda la canción por un timbre llamado *Classic funk bass* del banco de sonidos de Logic. En cuanto a las baterías, usé dos sonoridades diferentes: una acústica y otra procesada que hacen el mismo patrón rítmico.

---

<sup>59</sup> [https://drive.google.com/file/d/1k3bMQiyN\\_Ov4tanKvegZaDHFIsZVdCbG/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1k3bMQiyN_Ov4tanKvegZaDHFIsZVdCbG/view?usp=sharing)

<sup>60</sup> <https://drive.google.com/file/d/1EjAMNDyIvhtKDULc9-WiLInGkd6BJUBM/view?usp=sharing>

## 7.5 Canción 5. “UNA HISTORIA AÚN NO CONTADA”<sup>61</sup>

Para crear esta última canción reutilicé parte del material de esa primera prueba que había hecho antes de decidir hacer el proceso de creación por fases. De esa primera versión conservé 3 aspectos:

- 1) El punto de referencia, el cual fue el berroche de San Martín y Barranco
- 2) Mantuve a B eólico como el centro tonal
- 3) Parte instrumental con la la melodía principal o riff

Evidentemente el proceso de armar esta pieza fue diferente, si por un lado ya tenía el riff o la melodía principal, pero por el otro lado no había escrito nada de la letra, y de la forma como había construido las otras canciones, era necesario que estos dos elementos estuvieran en el momento de armar la estructura.

Teniendo en cuenta lo anterior, el siguiente paso fue crear la letra y una melodía que encajaran en la estructura armónica, pero debo decir que cuando llegué a ese momento no sabía de qué hablar en esta canción. Esto lo resolví rápidamente, ya que en varias ocasiones he pensado acerca del miedo que nos produce los cambios, ya sea a nivel nacional como en la política, o a nivel personal como en lo profesional, emocional etc. Además, como ese miedo de ir más allá de donde nos sentimos s”eguros” nos priva de descubrir nuevas cosas.

El texto tiene tres estrofas de cuatro versos, pero sin ningún tipo de rima determinado. Por su parte el estribillo solo tiene dos versos:

### *Estrofa I*

- *Más allá de los temores*
- *el volar se hace posible*
- *¿por qué temer?*
- *cuando la puerta se abre.*

### *Estrofa II*

- *Cruzamos nuestras miradas*
- *la ansiedad es evidente*
- *por construir*
- *nuestra propia historia.*

### *Estribillo*

- *seremos lo que soñamos*
- *una historia aún no contada.*

---

<sup>61</sup> [https://drive.google.com/file/d/1S0Xbd-pkVO0YMJQow3Dgi\\_mFi-6kq6kV/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1S0Xbd-pkVO0YMJQow3Dgi_mFi-6kq6kV/view?usp=sharing)

### Estrofa III

- Si el mundo se viene abajo
- conservemos el silencio
- y conciliar
- la hostilidad del corazón.

Como era de esperarse el texto y su melodía producirían algún cambio en la estructura armónica, la cual quedo así:

**Estrofas:** Bm7 / % X 8 veces / Gmaj7 / F#m7 /

### Gráfico 44.

## Una hitoria aún no contada

David Cuervo

$\text{♩} = 125$  Más a lla de los te mo res el vo

Voz

Armonía

6 lar seha hecho po si ble por que te mer—

Voz

Armonía

11 cuan do la puer ta se a bre

Voz

Armonía

**Estribillo:** Gmaj7 / % / Bm7 / % / Amaj7 / % / F#m7 /

**Gráfico 45**

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 31, features a vocal line with a long note 'Ooo' and a harmonic accompaniment consisting of a block of chords: Bm7, Gmaj7, and Bm7. The second system, starting at measure 36, features a vocal line with the lyrics 'se re mos lo que so ña mos' and a harmonic accompaniment consisting of a block of chords: A and F#m7. Both systems are in the key of D major (two sharps).

\*Parte completa: <https://drive.google.com/file/d/1BC7-iPzBjWgI0uOM90raNwOH8U9KrOcC/view?usp=sharing>

Para armar la estructura tomé como guía la melodía principal o *riff* que en realidad son acordes en bloque en donde sobresale la melodía. Esta parte instrumental aparece en varias partes del tema, el cual quedó con la siguiente estructura:

Introducción y parte instrumental con el riff, estrofa, estribillo, parte instrumental con el riff, estrofa, estribillo, parte instrumental con el riff, partes instrumentales “2”, parte instrumental con el riff y final.

En esta segunda versión, para crear las líneas melódicas y ritmo-armónicas que ubicaría en cada una de las secciones y que acompañarían la melodía principal, siempre usé como punto de referencia: el berroche que encontré en las fuentes San Martín y Barranco de Loba. Sin embargo, hacia al final del proceso, usé como referencia el patrón del currulao que había encontrado en una de las fuentes de San Martín de Loba en son de tambora.

La velocidad escogida para grabar esta canción fue, en pulso de blanca 125.

Los instrumentos y tímbricas usadas en la construcción de esta canción fueron:

- Percusión
  - Tambora
  - Currulao
  - Batería virtual acústica *Heavy* (Logic)
  - Batería virtual acústica *SoCal* (Logic)
  - Batería (procesada) *Indie Disco, Fizzy beats, Big room* (Logic)
  
- Bajos
  - Bajo eléctrico
  - Bajo virtual, *Vox Box Synth* (Logic)
  - Bajo virtual, *Dirty Analog monster* (Logic)
  
- Teclados y sintetizadores
  - Sintetizador Dave Smith, sonido 31 banco 2 *Synth string pad*
  - Sintetizador Venom C123 *Bumble bee*
  - Sintetizador virtual *Masive Saws* (Logic)
  - Sintetizador y sonidos extras (logic)
  
- **Introducción, melodía principal<sup>62</sup>- estribillo y partes instrumentales<sup>63</sup>.**

La introducción esta compuesta por dos partes: la primera es la apertura del tema, en la cual usé un arpegiador que va haciendo corcheas constantemente y sobre este va entrando el currulao tocando el patrón rítmico que encontré en la fuente “La tambora e’ Cayetano” y de a poco van entrando algunos instrumentos que dialogan con el esquema rítmico de esta fuente primaria citada. El segundo momento es la entrada de la melodía principal o riff que básicamente es la que presenta el tema.

El estribillo siempre esta de la mano con el riff, en ocasiones uno va adelante del otro y en otras se superponen, por lo tanto, comparten la misma estructura armónica entre otras cosas.

El tema tiene dos secciones instrumentales: uno es el riff y el otro es la re exposición de la introducción. Ese segundo momento instrumental lo usé como un respiro en la canción, allí

---

<sup>62</sup> [https://drive.google.com/file/d/1pShZYzN2YNBxxDZq5QDuM-\\_q4l9ZHrvV/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1pShZYzN2YNBxxDZq5QDuM-_q4l9ZHrvV/view?usp=sharing)

<sup>63</sup> <https://drive.google.com/file/d/1LuxWXrT4aWD2GY0gOl-Q3tu8tU3myK2i/view?usp=sharing>

desaparecen varios instrumentos que de a poco van volviendo para darle paso al último riff y estribillo.

- **Estrofas<sup>64</sup>**

En esta sección quise darle el protagonismo a la voz, pensando en esto creé un esquema rítmico en el batería mucho más cerrado con respecto al del estribillo. Sin embargo, hay unas pequeñas diferencias entre las estrofas: en la primera no incluí el bajo ni el redoblante y el esquema rítmico es más “calmado” con respecto a la segunda y la tercera, en donde sí incluí el redoblante y el bajo.

- **Sintetizadores y timbres usados**

Esta es la única canción en la que use tres sonidos diferentes en la línea del bajo: el bajo eléctrico y dos bajos virtuales del Logic *Vox Box Synth* y *Dirty Analog monster*, esto no lo hice solo con la intención de que sonara más fuerte, sino por el timbre que resulta al mezclar estos tres sonidos.

Por su parte la melodía principal o riff, fue hecha con un sonido del sintetizador *Venom, Bumblee bee* la cual apoyo con un timbre del sintetizador virtual (Logic) *Masive Saws*, en este caso sí busco intensificar su sonido.

En cuanto a los timbres de la batería, usé dos virtuales (Logic): una con una sonoridad acústica y otra con una procesada que básicamente hacen el mismo esquema rítmico.

## 8. Conclusiones

El desarrollo de este proyecto me ayudó a entender que, las músicas tradicionales colombianas no funcionan simplemente como un fenómeno sonoro llamado música o canción, sino que cumplen una función social y están directamente relacionadas al entorno al cual pertenecen. Por lo tanto, para lograr un acercamiento a la interpretación de estas músicas, fue necesario hacer un análisis tanto desde la musicología como desde la etnografía.

Una conclusión importante a la que pude llegar, es que, para algunas poblaciones conectadas por el Río Magdalena, el chandé no es solamente un ritmo o un baile de un determinado festival, sino que es una expresión cultural de carácter comunitario.

Por otra parte, cuando tuve la oportunidad de hablar con El maestro Pedro M. Castrillo y la directora de la fundación Yoch Soy Cultura Johana Chávez de San Sebastián (Magdalena), entendí que para ellos el festival del chandé no solo pretende seguir rescatando y difundiendo este ritmo desde la danza y su interpretación musical, sino que es una herramienta para

---

<sup>64</sup> [https://drive.google.com/file/d/122NOqB1LU\\_z\\_7TJewWtn\\_8qwpm137CoU/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/122NOqB1LU_z_7TJewWtn_8qwpm137CoU/view?usp=sharing)

mantener vivas diversas prácticas tradicionales del caribe, ya que allí se presentan varios ritmos y bailes que van desde tambora, música de millo hasta vallenato.

Es que estos festivales, aunque han ido cambiando el contexto de estas prácticas culturales, de alguna manera las han hecho más visible, han sabido captar la atención de músicos jóvenes, músicos foráneos y público en general, interesados en participar y asistir a estos eventos.

Me parece un gran tesoro la diversidad interpretativa que esta región posee, sin embargo a pesar esta variedad musical que hay tanto en las músicas de tambora como en el chandé, encontré un patrón rítmico reiterativo que está en casi todas las poblaciones referenciadas, solo que cada pueblo le da un nombre diferente: variación “abozao” en San Martín, guacherna en Barranco de Loba, Berroche de Hatillo de Loba, chandé corrido en Talaigua Viejo y chande “pasiao” en San Sebastián.

Por otro lado, durante el proceso de investigación y aprendizaje de estos ritmos, entendí la importancia de su transmisión oral, aunque acudí a transcripciones y realicé otras, el entendimiento real lo obtuve de esa manera: escuchando, tarareando, usando onomatopeyas y replicando. Pero esto no solo me sirvió como proceso de aprendizaje sino como herramienta de creación, porque tarareando y usando onomatopeyas pude crear de una manera orgánica cada uno de los elementos que hacen parte del producto final.

Así mismo entendí que este proyecto de investigación-creación, no funcionó para mí, como dos partes distintas de un mismo trabajo, desde el momento en que inicié el proceso de investigación de alguna manera era un avance en el proceso de creación, y de la misma manera el proceso de creación fue todo un acto de investigación constante.

Por otra parte, en el desarrollo de este proyecto pude observar aun más el virtuosismo de los músicos tradicionales: la poesía de sus textos, cómo con lo que parece ser una estructura armónica simple construye una gran obra, además la manera tan sutil en que crean variaciones rítmicas en el momento mismo de la interpretación. Esto me dio una nueva perspectiva: no necesariamente es virtuosos quien puede tocar una obra de Franz Liszt o Frederic Chopin, sin equivocarse en una nota o el que usa las técnicas de extensión armónica más complejas para improvisar o componer, sino lo complejo que puede resultar crear algo que parece sencillo, pero sin que suene “simplón”.

En este trabajo pude observar como la música es algo que está en constante movimiento, no es estática y responde al contexto en la que se produce, por ejemplo: una misma canción no suena igual en las calles de una población, en la tarima de un festival o en un estudio de grabación.

## 9. Listado de referencias

### 9.1 Fuentes primarias

Salgado, M. J.(2014). El intercambio intercultural como herramientas de creación de nuevas músicas colombianas, Travesía por la Depresión Momposina. Inedito. Bogotá Colombia.

- “Abandono el campo”. Grilbin Sáenz
- “Herencia de mis abuelos”. Ángel María Villafañe
- “La flor de coral” Gumercindo Palencia
- “La pantaleta mojá” Ángel María Villafañe
- “Pan de Caracas” Gumercindo Palencia
- “Pozos Brillantes”. Gumercindo Palencia
- “Ribera lobana”. Grilbin Sáenz
- “Riquezas de San Martín”. Delcy Gil y Riquezas de San Martín
- “Suena ese tambó”. Ángel María Villafañe
- “Tirenses al suelo”. Grilbin Sáenz
- “Volá pajarito”. Delcy Gil y Riquezas de San Martín

Castrillo P. M. (2020). Lírico chandé. (via wats app) Inedita. San Sebastián de Buena Vista Magdalena.

Castrillo P. M. (2020). Yo soy el chandé. (via wats app) Inedita. San Sebastián de Buena Vista Magdalena.

AleKuma (19 de Febrero de 2014). *youtube.com*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=tt7VeVJP4JI>

Botero, A. (9 de Febrero de 2016). *youtube.com*. Obtenido de Aires de Tambora: <https://www.youtube.com/watch?v=wNIP5vKck9c>

Buelvas, H. (20 de Febrero de 2020). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=NiJvxbVAv44>

Buelvas, H. (21 de Febrero de 2020). Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=ZHP6\\_Oj0B-8](https://www.youtube.com/watch?v=ZHP6_Oj0B-8)

Camargo, M. (14 de Noviembre de 2015). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=57b9OMu7hSk>

Musicalafrolatino. (31 de Julio de 2016). *youtube.com*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=L46lwKHGfgM&t=23s>

Pino, D. A. (12 de Julio de 2009). *youtube.com*. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=AF1nI9\\_EnOs](https://www.youtube.com/watch?v=AF1nI9_EnOs)

## 9.2 Fuentes secundarias

### Referencias Bibliograficas

Arbeláez, D. (2005). La tradición del arpa llanera en el Torneo Internacional del Joropo (Villavicencio, Colombia): continuidad, invención y transgresión”. *Ensayos. Historia y teoría del* .

Bermúdez, E. (2002). Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de Africa occidental en la música de Colombia. *Ensayos y teoría del arte* Vol.7, 5-56.

Bermúdez, E. (2004). ¿Que es el vallenato? Bogotá: *Ensayos Historas del Arte*.

Carbó, G. (2001). Tambora y festival. influencias del festival en las prácticas de la musica tradicional. *Huellas* (58), 22-14.

Carbó, G. (2004). Tambora Y festival. Influencias del Festival regional en las prácticas de la música tradicional. *Huellas* 58-59, 2-14.

Castro, M. (1994). EL APORTE DE LA MUSICA LATINOAMERICANA A LA MUSICA UNIVERSAL. *Revista Estudios*, 1-6.

Carbo, G. (2010). La música de Loba momposina. *Ojo al Arte*, 65-73.

Cortes, P. F. (23 de febrero de 2013). El bajo eléctrico en el genero bambuco de la música andina colombiana. *PROYECTO DE GRADO*. Bogotá, Colombia: Facultad de Música Universidad Pedagógica nacional de Colombia.

Escobar, J. C. (2015). Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la Depresión Momposina I. Juan Carlos Escobar Campos, 39-45.

Fernández, A. C. (19 de 03 de 2016). EL SENTIDO DE LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA. 33-48. Departamento de Educación. Universidad Isabel I.

- Gómez, B. C. (2015). *Etnografía musical, en busca de los relatos y cantos del río Magdalena*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia .
- Gómez, B. (2015). Etnografía musical en el Río Magdalena. El son de Berroche de la Subregión de Loba. *revista de recerca informació en antropologia*, 125-160.
- Gómez, N. G. (2015). *Inventiones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana. Tesis de Maestría*. Bogotá , Colombia : Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez, B. G. (14 de 09 de 2018). *Homogeneización, resistencia y violencia simbólica: el caso del chandé lobano*. Envigado, Colombia: Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango.
- Gómez, B. G. (2016). La tambora lobana: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos. *Pensamiento palabra y obra*, 1-36
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Márquez, I. (2016). "Cumbia digital" Tradición y postmodernidad. . *Revista chilena* 70.226, 53-67.
- Melisa Ballesteros, E. M. (Febrero de 2018). *¿Investigar Creando? Una guía para la investigación creación en la academia*. Bogotá: Universidad el Bosque Facultad de Creación y Comunicación.
- Sánchez, H. C. (2008). El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock cultura y política en los años setenta 95-106. *Memoria y sociedad* 12(25), 95-106.
- Serna, B. G. (Diciembre de 2016). *La tambora1 lobana2: acercamiento a un proceso de investigación de campo, divulgación y apropiación con fines pedagógicos*.
- Raiza LLinás Pizarro, D. M. (2019). *Otros ritmos del río magdalena: etnografía de las prácticas musicales y dancísticas del chandé en el brazo de mompox*.
- Wade, P. (2002). *Música raza y nación Música tropical en Colombia* . Chicago Illinois: Universidad de Chicago.

## Referencias Web

- Apple.com. (2011). *Logic Pro9 Instrument*. Obtenido de <https://help.apple.com/logicpro/mac/9.1.6/es/logicpro/instruments/index.html#chapter=A%26section=2>
- Banrepultural. (19 de mayo de 2015). *youtube.com*. Obtenido de La música colombiana: entre la tradición y la innovación: <https://www.youtube.com/watch?v=PKuJ5vEk5IE&t=2963s>
- Carbó, G. (31 de Enero de 2016). Obtenido de <https://revistas.elgeraldo.co/latitud/la-tambora-musica-y-danza-momposinas-136748>
- Cervantes, G. R. (2000). Diseño e implementación de un sintetizador analógico modular. Síntesis musical, electrónica analógica. España, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- EnLamakinita. (11 de Marzo de 2013). *youtube.com*. Obtenido de En l Makinita: Entrevista a Curupira: <https://www.youtube.com/watch?v=u-nmMDnOUOE>
- Flores, Ó. (22 de Mayo de 2011). *Historia de la danza.com*. Obtenido de Contado desde el cuerpo: <http://historiadeladanzaunarte.blogspot.com/2011/05/musica-y-danza-en-balanchine.html?m=1>
- RockenCali. (26 de Julio de 2012). *youtube*. Obtenido de Colectro en entrevista para RockenCali.com: <https://www.youtube.com/watch?v=YPQu7Ka-JaE&t=327s>
- Severin, J. (2019). *Creatividad y Música*. Obtenido de La evolución de la música: <http://delacreatividadylamusica.blogspot.com/2019/04/la-evolucion-de-la-musica.html>
- Salgado, M. J. (11 de Junio de 2019). *El Espectador.com*. Obtenido de Festival Contrapunto 2019, un reflejo de la diversidad musical de Colombia: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/festival-contrapunto-2019-un-reflejo-de-la-diversidad-musical-de-colombia-articulo-865370>
- TVUni5. (2 de Abril de 2016). *Youtube.com*. Obtenido de e Olvidé, Una Historia Inolvidable: <https://www.youtube.com/watch?v=RVuRTwhlErY&t=7s>
- Vokaribe. (13 de junio de 2012). *vokaribe.net*. Obtenido de Al ritmo de Colectro...¡ALZA LOS PIES!: <https://www.vokaribe.net/index.php/2012/06/13/nomada-sonica/>
- Yinyangonline. (2009 de Septiembre de 2009). *youtube.co*. Obtenido de YIN YANG ENTREVISTA RITA INDIANA: [https://www.youtube.com/watch?v=p428v\\_61FxY](https://www.youtube.com/watch?v=p428v_61FxY)

