

**“IMPORTANCIA INTERPRETATIVA DEL SEIS OCTAVOS Y LA ESCALA
PENTATÓNICA EN LA MÚSICA AFRO LATINA, Y SU INFLUENCIA EN EL
JAZZ”.**

MARIO FERNANDO FAJARDO SANTANDER

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012**

**“IMPORTANCIA INTERPRETATIVA DEL SEIS OCTAVOS Y LA ESCALA
PENTATÓNICA EN LA MÚSICA AFRO LATINA, Y SU INFLUENCIA EN EL
JAZZ”.**

MARIO FERNANDO FAJARDO SANTANDER

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Licenciado en Música**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor.

Artículo 1^{ro} del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Firma del Presidente de tesis

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, Noviembre de 2012

RESUMEN

El espíritu latinoamericano, sobre todo el que se enmarca y se vive en el trópico, siente y percibe el mundo de una forma totalmente diferente al europeo. El europeo debido a las estaciones climáticas, dirimió su vida en la programación y planificación, pero el latino, que se ha desarrollado en un medio ambiente mucho más estable, no le fue necesaria la estricta planificación; mas bien desarrolló un estilo de vida que le permitió enfrentar un mundo en el que se vive día tras día sin tener que hacer muchas proyecciones. Esta condición, probablemente hizo que en el transcurso de su vida tuviera que solucionar muchas cosas sobre la marcha, lo que probablemente sea una evidencia directa de su capacidad para actuar en el momento sin previsión alguna, en otras palabras, que haya desarrollado una gran capacidad para improvisar en el buen sentido de la palabra.

ABSTRACT

The Latin American spirit, especially one that is part and live in the tropics, feel and perceive the world in a completely different from the European. The European due to weather stations, litigated his life in programming and planning, but the Latin, which has developed into a much more stable environment, it was not strictly necessary planning, but rather developed a lifestyle that allowed to face a world in which we live day by day without having to make many projections. This condition, probably made in the course of his life had to fix a lot of things on the fly, which is probably a direct evidence of their ability to act in the moment without any provision, in other words, you have developed a great capacity to improvise in the best sense of the word.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	10
1. ASPECTOS GENERALES.....	13
1.1 TITULO.....	13
1.2 DESCRIPCION DEL PROBLEMA.....	13
1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
1.4 OBJETIVOS DEL PROYECTO	14
1.4.1 Objetivo general.....	14
1.4.2. Objetivos específicos:	15
2. JUSTIFICACION.....	16
3. MARCO REFERENCIAL.....	18
3.1 ANTECEDENTES.....	18
3.2 MARCO TEORICO CONCEPTUAL	22
3.3 MARCO TEORICO CONTEXTUAL.....	27
4. METODOLOGIA.....	29
4.1 PARADIGMA	29
4.2 POBLACION Y MUESTRA.....	29
4.3 TECNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE INFORMACION	30
5. ANALISIS DE LA INFORMACION Y CONCLUSIONES	32
6. DECRIPCION DE LAS OBRAS	39
6.1 PIANO EN LA SELVA	39
6.2 GUANEÑA INMERSA	41
6.3 LA PANTERA ROSA (VERSION NEGRA)	41

6.4	WOMAN IN MY HEART	42
6.5	HERENCIA SOY.....	42
6.6	SON 64.....	44
6.7	GUALAO	45
7.	CRONOGRAMA	46
8.	PRESUPUESTO.....	47
	CONCLUSIONES	48
	RECOMENDACIONES	49
	BIBLIOGRAFIA	50

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1	32
Figura 2	32
Figura 3	32
Figura 4	33
Figura 5	33
Figura 6	33
Figura 7	34
Figura 8	34
Figura 9	35
Figura 10	35
Figura 11	36
Figura 12	37
Figura 13	37

INTRODUCCION

Es innegable el crisol cultural que se desarrollo en Latinoamérica por la confluencia de las culturas africana, europea, e indígena, las cuales se encontraron y comenzaron a interactuar desde la época de la colonización; de esta manera y teniendo en cuenta la complejidad y los diferentes caminos de desarrollo de cada una de estas culturas, se puede afirmar en términos culturales, que en el continente americano se reúne gran parte de la propia historia de la humanidad.

El departamento de Nariño a pesar de su aparente aislamiento geográfico, conserva raíces comunes con los procesos culturales como por ejemplo de las Antillas y de Norteamérica, pues si se analiza sus aires musicales se puede establecer una conexión directa con expresiones como el jazz, el son cubano y lo que hoy se conoce como salsa. Es muy claro que estas expresiones musicales se desarrollaron a partir de la rítmica y la fuerza interpretativa del africano que se caracteriza por la interpretación dentro de una medida ternaria, siendo este el caso del seis octavos, ritmo que llego a Latinoamérica casi exclusivamente con las expresiones rítmicas y melodías de los esclavos africanos. El seis octavos implica la conjunción de seis corcheas agrupadas en dos tiempos, es por esto que a este ritmo también se le suele denominar como dos tiempos de tres”

La costa pacífica Nariñense presenta una expresión musical puramente ternaria. El currulao se construye sobre el patrón rítmico de seis octavos, lo cual evidencia a parte de sus acervos culturales, un origen ciento por ciento africano; por otra parte el son sureño que es el ritmo característico de la sierra de nuestro departamento también es ternario en seis octavos, de la misma manera que el currulao poniendo en evidencia que su raíz es de igual forma africana. Por otra parte los patrones rítmicos en seis octavos que caracterizan a la sierra del departamento de Nariño guardan una consonancia sorprendente con las bases rítmicas que dieron origen por ejemplo a la rumba cubana y a la clave de lo que hoy en día se conoce como salsa. Por supuesto la pregunta obligada frente a estos nuevos hallazgos es ¿Cómo se desarrollo la influencia africana en la sierra? Esta coyuntura encontró respuesta en la colección del denotado historiador **ISIDORO MEDINA** mediante un libro denominado **ESCLAVOS EN PASTO**, el cual contiene sendas paginas que corresponden a facturas de compra y venta de esclavos africanos por parte de personas y familias de la ciudad de San Juan de Pasto. De acuerdo con este importante historiador; el amo otorgaba al esclavo un día descanso y este lo celebraba con su música y danza. La dinámica de la esclavitud se presento hasta una época relativamente reciente (1850) y sin lugar a dudas es la prueba que constata la fuerte influencia africana en el desarrollo de la concepción rítmica del músico nariñense, específicamente de la sierra.

Según el historiador nariñense **CARLOS VILLARREAL** ex director de la CINFIC (Fundación para la investigación, la cultura y el desarrollo del departamento) y uno de los mas destacados investigadores socioculturales del departamento, Nariño sufrió unos procesos culturales muy fuertes pues son evidentes características africanas, españolas e incluso musulmanas en los aspectos socio-antropológicos que enmarcan a esta región. Sus hallazgos y confirmaciones corroboran de forma sorprendente, las observaciones y sobre todo las conclusiones a las que se ha llegado en el desarrollo del presente proyecto, lo cual genera conciencia sobre el auto reconocimiento del departamento de Nariño, como potencia cultural por excelencia, estableciendo además que los esfuerzos políticos, sociales y culturales no solo deben ser utilizados para un posicionamiento a nivel nacional, si no mas bien para mostrar lo que realmente somos hacia el mundo.

Quizá Por estas razones Nariño es el único departamento en Colombia y de los únicos en Latinoamérica que cuenta con dos expresiones culturales reconocidas por la Unesco como patrimonio intangible de la humanidad; El carnaval de negros y blancos y las músicas de marimba y cantos tradicionales del pacífico sur.

En este recital creativo se presentará una reflexión a través de lo musical, de la esencia interpretativa y casi mágica del seis octavos que enmarca al currulao y son sureño, no solo a nivel rítmico si no también melódico.

El desarrollo de las obras musicales para el recital creativo se basa en 7 aspectos fundamentales que pretenden mostrar el por qué el músico nariñense es considerado como poseedor de una gran calidad y fuerza interpretativa y de una concepción universal de la música:

- ✓ El patrón rítmico del bombo con el que generalmente se inicia la Guaneña, lleva inmerso la clave del son cubano.
- ✓ La mayoría de orquestas nariñenses del género popular, cuando van a tocar un son sureño inician con una introducción rítmica en la que el timbal describe con su campana muy claramente un patrón rítmico casi idéntico al que según ED. URIBE en su libro Ed Uribe. Afro. Cuban Percusión and Drum Set, dio origen a la clave de rumba.
- ✓ En el bombo del son sureño y del currulao se encuentra el patrón rítmico del bajo en la salsa.
- ✓ Algunos de los fraseos rítmicos de la marimba, llevan inmerso el movimiento del piano para la música cubana y puertorriqueña (son montuno, plena, guaguancó, salsa entre otros.).
- ✓ La interpretación del swing en el jazz corresponde de forma natural a un compás que agrupe beats de tres como es el caso del doce octavos y/o el seis

octavos, y no a un compás de cuatro tiempos. Por esta razón, el músico nariñense puede encontrar una conexión directa con el fraseo de esta expresión a través de su música.

- ✓ Una de las escalas más utilizadas en la música del departamento de Nariño es la pentatónica y esta es casi idéntica a la escala del blues.
- ✓ En un punto interpretativo, las dos negras con puntillo del seis octavos corresponden a la misma marcación de las dos blancas del compás partido, convirtiéndose este principio en la base interpretativa de la marimba en el currulao, lo cual lleva a tocar prácticamente un cuatro dentro del seis. Este fundamento confiere al músico una sensibilidad rítmica incomparable.

Estos principios y fundamentos han estado presentes a lo largo del desarrollo histórico y cultural de esta maravillosa región, y gracias a la experiencia musical desde lo sensible, se presenta un momento de gran importancia para generar conciencia sobre la inagotable y subvalorada riqueza cultural del departamento de **NARIÑO**.

1. ASPECTOS GENERALES

1.1 TITULO

“IMPORTANCIA INTERPRETATIVA DEL SEIS OCTAVOS Y LA ESCALA PENTATÓNICA, EN LA MÚSICA AFRO LATINA, Y SU INFLUENCIA EN EL JAZZ”.

1.2 DESCRIPCION DEL PROBLEMA.

Los aspectos interpretativos de músicas como el jazz, y de expresiones afro latinas como la Cumbia; el Currulao, la Salsa, El merengue, entre otras, se suelen abordar por medio de la dinámica de la escritura clásica europea, lo que ha creado una dicotomía entre lo que se toca al leer y el sonido natural que estas expresiones poseen. Esto ha llevado a que se acuñe la frase de vox populi “*la partitura no representa lo que se toca en realidad*” la cual lleva al paradigma de como imprimirle a una partitura la chispa, o el swing que nació ajeno a las reglamentaciones que representa este recurso musical.

Esta coyuntura se presenta en el mejor de los casos cuando una escuela o una universidad incluyen la música popular dentro de sus currículos o planes de estudio a nivel del país. Mas sin embargo en el contexto que enmarca la formación musical en el departamento de Nariño, un estudiante que quiera emprender un proceso al interior de las músicas descritas, se encuentra con un panorama totalmente informal y que además esta desprovisto de reconocimiento y valoración en el entorno social.

El nuevo movimiento que enmarca la cultura a nivel mundial, lleva consigo la transculturización, entendida esta como la recepción por parte de un grupo, de formas culturales de otro, adoptándolas en mayor o menor medida. En este sentido cobra un papel preponderante, las expresiones musicales que conllevan una gran naturalidad interpretativa, como el caso de las músicas autóctonas y mucha de la música considerada como popular, las cuales en gran parte del país, a nivel de la academia, no han sido consideradas para que se desarrollen dentro de los programas y planes de estudio. También es importante considerar que los profesionales en música no solo deben derivar su quehacer musical exclusivamente a la labor de la docencia como es el actual enfoque de una licenciatura en música, si no que también se le debe apuntar a que el músico en el ámbito profesional y laboral se desarrolle como excelente interprete, arreglista y creador, para que de esta manera atienda de forma eficiente a las necesidades del contexto y de su propia proyección.

Otro factor que es de gran importancia considerar, consiste en el hecho de que si se pregunta a un estudiante que está culminando el grado once y quien ha decidido emprender una carrera musical a nivel profesional, sobre como se ve en el futuro en términos musicales, con toda la objetividad del caso, seguramente no se visualizará en un aula de clase, siendo abrumado por las competencias, el PEI y los indicadores de logro. La docencia es de gran importancia para la sociedad por que enmarca el compartir de conocimientos y además conlleva una gran responsabilidad social. El ejercicio de la docencia debe ser otorgado por la experiencia, la formación profesional y por el compromiso de cada maestro para poder transmitir de forma ecuánime los conocimientos, haciendo a la vez que estos sean significativos. Como se propone, esto debe ser consolidado por el tiempo, por el énfasis al interior del programa o por las especializaciones, posgrados entre otros, y es deber de las instituciones contar con personal capacitado para esta labor. Más sin embargo lo puramente musical debe ser preponderante, porque es necesario desarrollar una buena técnica, un buen nivel interpretativo y de producción musical, para que lo que se vaya a transmitir sea de calidad.

Volviendo al caso de un estudiante que se inicia en la formación musical, se debe emprender un proceso que potencie esa llama innata que le confiere el haber nacido en esta maravillosa tierra, y que haga que el conocimiento sea realmente significativo, teniendo como base los fundamentos que se mencionaron en la parte introductoria respecto a la riqueza rítmica del seis octavos y la sensibilidad melódica que proporciona la escala pentatónica. Por consiguiente seria un experimento muy interesante, construir un programa pedagógico, que incluya la formación en estas músicas dentro de la profesionalización, porque con toda seguridad, daría como resultado, profesionales mucho más integrales y con más herramientas dentro del campo laboral y que además, encontrarían una verdadera autorrealización en el plano integral de la música.

1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

“¿Cómo influye el seis octavos y la escala pentatónica en la concepción universal y calidad interpretativa del músico y de la música nariñense?”.

1.4 OBJETIVOS DEL PROYECTO

1.4.1 Objetivo general. Presentar un recital creativo, cuyas obras resalten la importancia del seis octavos y la escala pentatónica en la interpretación y fusión de géneros musicales: nariñenses, latinos y americanos, abriendo paso a una mejor comprensión y sensibilidad en la interpretación de los mismos.

1.4.2. Objetivos específicos:

- Mostrar como el estribillo rítmico del bombo que introduce a la Guaneña, contiene la clave del son cubano.
- Destacar la forma en que el bajo de la salsa se encuentra contenido en el patrón rítmico del bombo en el currulao y son sureño.
- Generar una reflexión sobre la importancia del seis octavos para la interpretación sensible del swing.
- Demostrar como la escala pentatónica que se utiliza en la Guaneña, es casi idéntica a la del blues.
- Establecer la correlación que existe entre el seis octavos y el compás partido y la forma en que el uno, enriquece al otro
- Dilucidar desde lo musical, el por qué los artistas nariñenses, en particular los músicos poseen gran fuerza y calidad interpretativa, y una comprensión y sensibilidad respecto a la música universal.
- Crear obras demostrando los criterios citados, fusionando géneros musicales nariñenses, latinoamericanos y universales.

2. JUSTIFICACION

La música popular dentro de los círculos académicos, comúnmente suele ser considerada como carente de conceptualización, debido quizá a que su desarrollo se asocia a la estricta empírea. Por otra parte se tiende a relacionarla solo con la música que es escuchada a través de los medios masivos de comunicación. Por lo tanto es necesario hacer un discernimiento sobre qué tipo de música popular tiene realmente un valor estético y demanda dedicación y estudio.

Se debe tener en cuenta que grandes maestros de la música afro latina (PAPO LUKA, EDDIE PALMIERY, RICARDO RAY entre otros), han egresado de importantes academias y escuelas musicales y que en sus países natales, la formación profesional incluye estas expresiones como programas de estudio específicos.

Hasta ahora la educación a nivel profesional enmarcada en el departamento de Nariño, no ha tenido consideraciones al respecto y la academia continúa creando un gran muro sobre la inclusión de la música popular dentro de la formación profesional. Esto quizá se deba a la reflexión académica de que los conocimientos adquiridos no han sido conceptualizados y más bien se han ido originando de forma natural o espontánea.

Entrando al caso estricto de la parte interpretativa de mucha de la música popular, se evidencia y como es común también en el Jazz, que el material escrito no representa fielmente lo que el autor realmente quiere expresar. La música latinoamericana está llena de amalgamas en su ejecución y como esta se ha originado con el desarrollo propio de cada cultura, su interpretación es tan natural que poco se ha reparado sobre su conceptualización. Esto tiene que comenzar a ser una tarea que debe encontrar pertenencia al interior de la academia, por que el actual modelo pedagógico se centra casi exclusivamente en la escuela europea.

Estas características culturales se evidencian directamente en las expresiones artísticas. Gran parte de la música europea es esquemática, guarda una forma regular y también conserva unas reglas que casi deben ser de estricto cumplimiento; De tal manera que una pieza musical casi siempre es interpretada de la misma manera. La música latinoamericana como el caso de las expresiones afro latinas, dan rienda suelta al momento, a la emotividad, a la alegría y expresividad que en su gran magnitud y complejidad fueron transferidas por la cultura africana. Por esto quizá los latinoamericanos que se ven obligados a acoger una formación clasicista, en un significativo porcentaje no encuentran total autorrealización, porque sus espíritus tal vez se sienten algo amarrados por la energía que naturalmente poseen y que no puede ser desbordada, como por ejemplo a través de la improvisación.

La importancia que cobra el presente trabajo, va en el sentido de proponer los aspectos fundamentales que ubican al departamento de Nariño como potencia musical por excelencia y plantear el comienzo de un nuevo proceso a nivel educativo en las escuelas y universidades que permita por una parte proteger el patrimonio cultural y por otra proyectar el talento musical hacia el mundo.

3. MARCO REFERENCIAL

3.1 ANTECEDENTES

...La clave es la llave y la llave es la clave. Esta declaración resume básicamente el papel del ritmo llamado clave en la música afro-latina. La clave rítmica es la base fundamental de todos los estilos de canción afro-cubana. También existe un instrumento llamado clave; se trata de un par de palos que se fabrican a partir de una gran variedad de maderas, a veces con una elaboración muy pulida y otras de forma rústica, pero ambas con el propósito de jugar con el ritmo.

Los diferentes ritmos de clave son ejecutados en el instrumento que también se llama clave. Si el instrumento no está disponible, entonces se toca en prácticamente cualquier sonido de la madera. Un palo se sostiene en una mano, con la mano ahuecada, la aplicación de ventosas en cambio, actúa como caja de resonancia; al sostener la clave con los dedos, el sonido no se ahoga. El sonido natural de la madera debe hacer eco. La otra mano sostiene el otro palo y golpea. Para muchos estudiantes de esta música, la clave es el gran enigma.

Hay mucha terminología e información que ha sido asociada con esta y en gran parte de los casos la información errónea ha llegado a confundir, más que a comprender esta misma. Para empeorar las cosas aún más, también es un tema de controversia entre las culturas o las escuelas de estilos de ejecución, pues cada una sostiene que la suya es la forma correcta y otras simplemente no saben cómo tocar con clave. Esto hace que sea aún más difícil de obtener información clara. El concepto de clave ha descendido de generación en generación a través de varias culturas africanas, y sus influencias se pueden encontrar en toda la música en la que la cultura africana ha tenido presencia. Esta ha estado inmersa en los ritmos españoles como el flamenco, (antes que los españoles exploraran el nuevo mundo) y en muchos estilos musicales de centro América, sur América y el Caribe.

Debido al desarrollo de estilos en el Caribe y América Latina, a través de la integración de los africanos y los españoles, la presencia significativa de la clave es un hecho. En la música afrocubana, tal como la conocemos hoy en día y han conocido desde hace varias décadas, hay cuatro ritmos clave, dos en compás binario 4 / 4 y dos en 6/8. Las dos variaciones en compás binario se llaman la clave de son y la clave de la rumba. Cada uno de estos tiene una versión paralela en la forma de 6 / 8. Las variaciones del seis son los precursores de la clave del son y la rumba. , En este texto vamos a tratar con estos patrones de clave y a examinar cómo funcionan en los estilos musicales en el rendimiento conjunto, así como en la composición y la organización y cómo jugar en ellos. Para entender mejor esto, es necesario primero mirar una teoría, debido a que se va a examinar

los orígenes y la evolución de estos ritmos y las aplicaciones que existen en la actualidad. Esperemos que, a través de este desglose metódico, los misterios acerca de la clave y sus funciones sean aclarados.

Se comenzara con las claves de 6/8, a partir de una serie de ocho notas, junto con algunos detalles, vamos a obtener un determinado patrón rítmico.

Este patrón de campana está presente en muchos estilos de ritmos africanos. En Cuba se utiliza en las tradiciones de tambores bata, así como en muchos otros estilos de ritmo en 6 / 8. Este se tocó originalmente en el Guataca con una hoja de azada golpeada con un gran clavo o púa de metal en estilos como el Bembe, Rumba Columbia y muchos otros.

Ahora miremos el siguiente ejemplo:



Ejecutda en compas binario:



Ed Uribe. Afro. Cuban Percusión and Drum Set – páginas: 34-36. 1996 Warner Bros. Publications, Miami FL 33014.

HERMANOS SANTANDER Y THE BETTERS UN PUNTO CRUCIAL EN LA NUEVA HISTORIA MUSICAL DE PASTO Y DEL PRESENTE PROYECTO.

De acuerdo con el maestro **PEDRO NEL SANTANDER** ex integrante de la agrupación **LOS HERMANOS SANTANDER Y THE BETTERS**, hacia el año de 1964, Siendo niños se conocieron los hermanos **HUGO Y CLARK SANTANDER** (Q.E.P.D.), quienes eran hermanos por parte de papá (el músico y artesano **MARCIAL SANTANDER**). Hugo proveniente del municipio Nariñense de Buesaco quien a muy temprana edad se destacaba por una interpretación

magistral de la guitarra y una habilidad sobresaliente para la ejecución de segundas voces y Clark de la ciudad de Pasto recordado por una interpretación mágica de la guitarra puntera y la primera voz, quienes conformaron la agrupación que inicialmente se denominó con el nombre de **“EL DUO LOS HERMANOS SANTANDER”**. El acople musical fue inmediato, tanto en la interpretación de las guitarras como en la parte vocal. Posteriormente Pedro Nel Santander se vinculó a este grupo con un instrumento de percusión conocido como timba (conga pequeña que era sostenida sobre los hombros por una correa), y JOSE GOMEZ en las maracas, dando lugar al **CUARTETO DE LOS HERMANOS SANTANDER**. Una de sus primeras presentaciones fue en un programa radial llamado **“El club del tío Pacho”** conducido por el legendario locutor Nariñense FRANCISCO **“PACHITO” MUÑOZ**, espacio que posteriormente fue llamado como **“Fiesta dominical”**.

Hacia el año de 1965 Clark, Hugo y José decidieron viajar a la ciudad de Cali y posteriormente Clark y Hugo a la ciudad de Bogotá y siendo pastusos y gracias a su excelsa calidad musical fueron designados para representar a Cundinamarca en el concurso nacional radial, La hora Philips. Posterior a esto regresaron nuevamente a Pasto y un músico que llegó a esta ciudad con la agrupación Los gigantes de la ciudad de Cali; DOMINCIANO VALENCIA, después de verse sorprendido por la interpretación de estos jóvenes músicos decidió quedarse en la ciudad de Pasto, para de esta forma conformar junto con los integrantes del Cuarteto de los hermanos Santander la nueva agrupación denominada **“DOMIGUIN Y SUS ESTRELLAS DE LA NUEVA OLA”**, entendida la nueva ola como la música que se comenzó a escuchar por esa época (el rock, las baladas, el rock and roll,). **“Roky”**. Un cantante ecuatoriano que decidió también quedarse, maravillado de igual manera por la ejecución de estos músicos, se vinculó a la agrupación y resolvieron viajar hacia el norte. Llegan a la ciudad de Cali pero sufren un revés pues el baterista de la agrupación; Dominciano Valencia los abandona y se ven obligados a hacer uso de sus guitarras como instrumento principal para poder conseguir recursos para su subsistencia. Llegaron así a un sitio que se llamaba **EL ENCANTO** donde comenzaron a dar a conocer su excepcional talento. De esta manera fueron escuchados por una pareja de esposos quienes dominaban en Cali los mejores sitios de espectáculos y baile, a quienes les llamó mucho la atención el apreciar, cómo músicos pastusos tenían tanta calidad para interpretar diversos géneros musicales. De esta manera **SORAIDA** los ofrece ponerles un baterista y un excelente sonido para que fuesen a trabajar como grupo exclusivo del sitio conocido como **Gril Montreal**. Lo que continuaba llamando la atención sobremanera del público que los escuchaba y como ha sucedido cotidianamente, era el hecho de que tanta calidad musical proviniera del departamento Nariño hasta el punto que consideraban que no podían ser oriundos de esta región.

Ellos habían retomado el nombre de los Hermanos Santander pero un empresario llamado **JAIME ANGEL**, les propuso que cambiasen el nombre a **THE BETTERS**,

“*los mejores*” en inglés, lo que hacía fielmente referencia a su desempeño musical; para ser contratados en una correría por el departamento del Valle del Cauca y del departamento de Caldas. Este nombre fue presentado el 8 de diciembre de 1965 en el coliseo cubierto de la ciudad de Cali.

En esta ciudad, por esa época se escuchaba la charanga con artistas como **LOS HERMANOS PALMIERY** y música de la **SONORA MATANCERA. THE BETTERS**, comenzó a incluir esta música en su repertorio y era interpretada con: Guitarra puntera, guitarra marcante, dos voces y batería. Este punto fue prácticamente el inicio de un nuevo movimiento musical, que luego llegaría a la ciudad de Pasto de forma exclusiva con esta agrupación.

Consiguieron posteriormente un contrato para tocar en otro sitio denominado El elefante blanco y de aquí firmaron un contrato, que los convirtió en la primera agrupación de músicos nariñenses que tocaría en la feria de Cali de 1966. A partir de aquí y a muy temprana edad comenzaron a viajar prácticamente por todo el país: Popayán, Manizales en sus ferias, en la inauguración de Risaralda como departamento. Cali Bogotá, Pereira y muchas otras, compartiendo tarima con artistas nacionales como: Fruko y sus tesos, los Black star, Los graduados de Gustavo Quintero, Los hispanos de Rodolfo Aicardy, los Rivales de Colombia, Los Univox, El Grupo Niche. Internacionales como: Orquesta Los melódicos de Venezuela, Roberto Ledesma de Puerto Rico, Lola Beltrán de México, Pérez Prado de Cuba. También gracias a su calidad musical fueron contratados como marco musical de Claudia de Colombia, Leonor Gonzales mina “La negra grande de Colombia”, Claudia Osuna (madre de la actriz colombiana Dana García) Legui Torres (cantante internacional Antioqueña).

En cierta ocasión estaban tocando en un importante sitio de espectáculos en la ciudad de Cali y entre el público se encontraba el ex alcalde de Pasto: LUIS ALFREDO CARDENAS: El gerente les expresó “*Muchachos aquí se encuentran unos políticos de su tierra por favor toquen la Guaneña*”.

Después de apreciar que estos jóvenes músicos eran nariñenses, fueron contratados inmediatamente para las fiestas cívicas de la ciudad de Pasto en las que se encontraban departamentos como El Valle, Choco, Antioquia, Cundinamarca. De esta manera y tras mirar la revolución que en términos musicales se avecinaba y también considerando unos aspectos de índole familiar, deciden radicarse en Pasto vinculando a grandes músicos como MARINO “EL CHAVO” CORAL, ALVARO “SALSITA” RAMIREZ”, MARTIN REYES, OMAR GRANJA y su también hermano ALONSO SANTANDER, quienes instituyen un nuevo movimiento musical en Pasto convirtiéndose su música en escuela para grandes músicos como GERMAN VILLARREAL, HUGO ORTEGA, los hermanos DANY y RICARDO ROSALES y en un punto de partida para agrupaciones como LA UNIDAD SEIS, LOS ANGELES, y posteriormente las orquestas AFRRONDA, WILSON Y SUESTRELLAS, YAMBEQUE, entre otras.

CLARK Y HUGO SANTANDER, dejaron este mundo a muy temprana edad, pero su legado jamás morirá pues esta grabado en el corazón de los músicos y el público que vibro con ellos.

La deuda de nuestra región en términos musicales con esta institución que tiene apellido propio "**SANTANDER**", es incalculable pues se puede afirmar con total certeza que su que hacer musical, cambio la historia cultural del departamento de Nariño para siempre.

(Entrevista al maestro Pedro Nel Santander cofundador de THE BETTERS)

3.2 MARCO TEORICO CONCEPTUAL

Antes de emprender un proyecto en el que se involucre la referencia de expresiones musicales que organología de los géneros musicales mencionados, para poder contextualizar de forma eficaz el proyecto y tratar de establecer una ruta cultural que de alguna manera de explicación a la han dado lugar a la consolidación de la propia historia, desarrollo e identidad en América latina, es necesario vislumbrar el origen y explosión cultural que se dio lugar en este continente.

Currulao

El **currulao** es un ritmo folclórico colombiano original de la costa pacífica. Su origen está estrechamente relacionado con la cultura negra de la región. La palabra currulao hace alusión a la palabra "Cununao" que hace referencia a los tambores de origen africano y que juegan un papel importante dentro del folclor de la Costa Pacífica colombiana, los cununos, también hacen parte de las danzas más típicas en la zona de Colombia por lo que ya es conocido internacionalmente. El currulao se toca con los siguientes instrumentos: En el primero (predominante en el norte del litoral, específicamente en el Chocó) son: el redoblante, los platillos y el Clarinete. En el segundo (predomina en el sur, específicamente, sur del Chocó, el Valle del Cauca, Cauca y Nariño) son: la marimba de chonta, los cununos (hembra y macho,) el guasá y el bombo.

Es la danza patrona de las comunidades afrocolombianas del litoral Pacífico. Presenta características que sintetizan las herencias africanas de los esclavizados traídos en la época colonial para las labores de minería adelantadas en las cuencas de los ríos del occidente del territorio. En la ejecución del currulao es posible observar las características propias de un rito sacramental impregnado de fuerza ancestral y de contenido mágico.

El currulao es un baile de pareja suelta, de temática amorosa y de naturaleza

ritual. Los movimientos de los danzarines son ágiles y vigorosos; en el hombre adquieren por momentos una gran fuerza, sin desmedro de la armonía. La mujer perpetúa una actitud sosegada ante los anhelos de su compañero, quien busca enamorarla con flirteos, zapateados, flexiones, abaniqueos y los chasquidos de su pañuelo. La coreografía se desarrolla con base en dos desplazamientos simultáneos: uno de rotación circular y otro de translación lateral, formando círculos pequeños, los que a su vez configuran un ocho. Las figuras que predominan son la confrontación en cuadrillas, avances y retrocesos en corredor, cruces de los bailarines, giros, saltos y movimientos del pañuelo.

La danza adquiere gran belleza plástica mediante la concreción de varios elementos, como la esbeltez de hombres y mujeres, la seriedad ritual de los rostros, el juego con los pañuelos y la gracia de las actitudes, que son reforzadas con gesticulaciones, jadeos y giros. Como danza patrón, el currulao presenta variadas modificaciones regionales denominadas berejú, patacoré, juga, bámbara negra y caderona. (Wikipedia, enciclopedia libre)

La cumbia

Derivada del vocablo africano "Cumbé" que significa jolgorio o fiesta. La cumbia es un ritmo Colombiano por excelencia, cuyo origen parece remontarse alrededor del siglo XVIII, en la costa atlántica de este país, y es el resultado del largo proceso de fusión de tres elementos etnoculturales como son los indígenas, los blancos y los africanos, de los que adopta las gaitas, las maracas y los tambores. Su lejano origen se entreteje en la historia latinoamericana cuando una vez agotadas las fuerzas indígenas para los trabajos de explotación de las minas y otras rudas labores, los españoles resuelven importar negros. De la mezcla de esos tambores africanos y la romanza española, nace la cumbia.

En los tiempos de Simón Bolívar (1800), este alegre ritmo caribeño tomó forma en la parte alta del valle del río Magdalena, siendo su epicentro la ciudad de El Banco (Magdalena). Sin embargo, el lugar exacto de su origen, es hoy aún tema de polémica, pues como lo dice la canción YO ME LLAMO CUMBIA: , “Yo nací en las bellas playas Caribes de mi país; soy Barranquillera, Cartagenera, yo soy de ahí; soy de Santa Marta, soy Monteriana pero eso sí: ¡yo soy colombiana, o tierra hermosa donde nací!”

En definitiva, este ritmo creado en el Caribe Colombiano, logra su verdadera difusión en Barranquilla, ciudad porteña situada en la desembocadura del río Magdalena, donde cada año se lleva a cabo el célebre carnaval que con diferentes bailes, rinde homenaje a la cumbia.

Siempre imitada y jamás igualada. Considerada por muchos la reina de los ritmos afro caribeños; combinación de tambores africanos, melodías criollas y danzas

indias; la cumbia, es la expresión más pura del mestizaje colombiano.

A partir de los años treinta, la difusión de este género lo obliga a transformarse para lograr penetrar en la estética musical de las clases acomodadas y medio altas de la sociedad urbana colombiana, y también en algunos sectores de la sociedad rural que consideraban este ritmo indigno e insignificante.

De la cumbia que en su forma auténtica era exclusivamente instrumental, y fue interpretada por muchos grupos gaiteros a través de la costa Caribe colombiana, se pasó a la cumbia con letras incluidas, evolucionando al punto de incluir acordeón y más tarde instrumentos electrónicos y orquestación completa. La cumbia orquestada, es decir, la cumbia moderna, adquirió un ritmo encantador que se comenzó a escuchar en clubes, fiesta y millones de hogares.

Para las clases populares fervientes de la cumbia, este hecho significó, una toma de conciencia sobre el hecho de que su música si pudo ser legitimada, digna de ser tomada en cuenta como una forma de arte, sin ningún complejo de inferioridad respecto a otras expresiones musicales.

En los últimos años ha aumentado el interés por la herencia musical de este ritmo, y muchos jóvenes han tomado las gaitas, maracas y tambores, como base fundamental de sus composiciones, en donde el ritmo es impuesto por el tambor costeño.

La cumbia nace al mezclar los sonidos de la flauta de millo o bambú, la gaita, el guache, las maracas y los tambores que son: Tambor llamador (macho), Tambor alegre (hembra), Tambora.

La cumbia es en tiempo simple binario (2/2 o 2/4) y está caracterizada por la acentuación en contratiempo. Comienza siempre en un salto ascendente realizado por el millo; enseguida entra la tambora que alterna el paloteo sobre el tronco del tambor con los golpes sobre las membranas, y posteriormente el llamador y el alegre.

El llamador, tiene la función de base, siguiendo una pulsación regular en contratiempo al unísono con el guacho que es sacudido a lo alto en los tiempos débiles y hacia abajo en los fuertes, subrayando la escansión rítmica binaria y acentuando el off beat. El tambor alegre tiene función improvisadora, durante la pieza ejecuta un módulo rítmico de base, con breves variaciones al final de la frase. (Wikipedia, enciclopedia libre)

La salsa.

En los años '60, una oleada de ritmos de origen cubano se fusionan con el jazz.

Izzy Sanabria, diseñador gráfico en los estudios de Fania, los une a todos bajo una misma denominación para eliminar confusiones y vender el concepto más fácilmente. Eligió salsa, término con el que se animaban a las bandas para aumentar la energía de la actuación.

La música salsa tiene una estructura determinada: introducción, fase melódica, fase de ritmo o percusión llamada montuno, vuelta a la fase melódica y final. Las exclamaciones se usan para anunciar cambios de fase, especialmente en el montuno, que es la sección con mayor energía rítmica.

Francia, España y las colonias americanas

Un antiguo antecedente de la salsa es la *contrandanse* bailada en Versalles, que pasó a la corte española, y de allí al Caribe, durante la colonización, ya con el nombre de "contradanza". La *contrandanse* llegó a Haití y la contradanza a La Habana

Otro factor fundamental en el origen de la salsa lo constituyen los ritmos africanos que los esclavos africanos mantenían en sus ritos religiosos, conservación posibilitada por la asimilación de sus dioses, los *orishas*, a los santos católicos.

Es importante también en la constitución de los ritmos salseros, la inmigración proveniente de Haití en Cuba. Una primera oleada introdujo la contradanza criolla, una versión criolla de la *contrandanse* con influencia africana en la instrumentación y la interpretación. La segunda oleada de inmigrantes llegó a mediados del siglo XIX proveniente de la República de Haití, lo que contribuiría al nacimiento del son cubano.

Ritmos de África, música de Cuba

La tradición vocal y los ritmos de tambores son una parte central en las prácticas religiosas y sociales de los africanos. Un aspecto relevante es el de musicalidad compartida. Uno de los músicos toca un ritmo específico y único (la clave) y el resto tocan juntos formando un poli ritmo. Los poli ritmos son un componente esencial en la música salsa. Las claves más comunes son de son, de rumba y de samba; todas descendientes de la clave africana. El coro-pregón es otro legado proveniente de las ceremonias religiosas, donde los cantos eran dirigidos por un líder social o religioso.

El método de composición en la Cuba de la segunda mitad del siglo XIX variaba de acuerdo a la situación geográfica. En el Oriente, la música se basaba en una progresión rítmica de acordes sencillos que acompañaban letras improvisadas que obedecían la clave. Todas estas son características que están presentes en la salsa. La música del Occidente era más europea. Los instrumentos recordaban a

los encontrados en las orquestas francesas. Esta conservación de la estructura orquestal, instrumentos y músicos especializados después facilitarían la entrada del Jazz en la música Cubana.

Cuando Cuba pasó a ser una colonia independiente, lo que antes era una diferencia geográfica, se convirtió en una estratificación social en la capital: la música europea para las clases altas de blancos y la música de Oriente para las clases bajas de negros. (Wikipedia, enciclopedia libre)

Cuba Mestiza

El cinquillo caribeño llegó a la danza y las habaneras cubanas por medio de la contradanza criolla. Los bailes de estas formas musicales dejaron de ser actividades de grupo para convertirse en bailes de pareja. La individualización del baile preparó el terreno para la introducción del movimiento africano en los derivados de la *contradanse*. El mestizaje ocurrido en el baile fue mejor aceptado por comunidades de color que por la élite gobernante conservadora. La influencia norteamericana durante la dictadura de Batista trajo actuaciones de artistas estadounidenses, lo que abrió el camino para la influencia del jazz en la salsa. El mambo pasó a ser reconocido como un género en sí mismo en los años '40. El chachachá, otro descendiente de la sección de nuevo ritmo, al contrario que el mambo era todavía tocado por las charangas (flauta y violín) y conservó un tiempo medio. El gran cambio fue la introducción de la conga. Ambos estilos se extendieron rápidamente por el resto del mundo.

Cuba Revolucionaria y después

Fidel Castro subió al poder en 1959. El embargo estadounidense a Cuba no pudo impedir que se escapasen nuevos ritmos; los más notables el songo y el Mozambique. Pero redujo la presencia cubana en el escenario mundial. Surgen así tres nuevos centros de la salsa: Nueva York, Miami y Colombia. En Nueva York, los inmigrantes provenientes de Puerto Rico abandonan la música folclórica portorriqueña como la bomba o la plena –excepto quizá Willie Colón–, en favor de la música afrocubana. Miami fue el destino elegido por muchos de los cubanos exiliados. La salsa en Miami está relativamente politizada. El carnaval y el fomento de la salsa en Miami provienen en gran medida de un activismo político de derechas. Allí, la salsa es un símbolo de deseo: el de una Cuba sin Castro. En Colombia, el gran peso del país como centro de salsa se puede ver en su gran contribución de talentos e innovaciones rítmicas. Cuba preparó lo que se ha convertido en otra gran contribución a la historia de la Salsa: Timba. (Wikipedia, enciclopedia libre)

3.3 MARCO TEORICO CONTEXTUAL

El problema se ubica en la ciudad de San Juan de Pasto, ciudad del suroeste de Colombia, capital del departamento de Nariño, ubicada en una altiplanicie de la cordillera Andina a 2.560 m de altura y en la base del volcán Galeras. La ciudad, que está situada a orillas de la carretera Panamericana, funciona como centro comercial y de distribución de mercancías de primer orden para la región agrícola circundante, y mantiene también un importante comercio con el vecino país de Ecuador. La industria de la ciudad se apoya en las fábricas de muebles y en la elaboración de productos textiles y alimentarios. Es sede de la Universidad de Nariño, fundada en 1827. Su origen se remonta al año 1539 y fue uno de los últimos bastiones leales a España durante la guerra por la Independencia de Colombia a comienzos del siglo XIX. Su población es en su mayoría indígena. Población (2005), 383.846 habitantes. (Microsoft encarta 2009).

Su vida cultural y artística gira alrededor del “Carnaval de blancos y negros”. Uno de los más importantes en Suramérica, donde expresiones plásticas, dancísticas y musicales se conjugan con el juego, el erotismo y el espíritu de fiesta, de forma única y original. Más de 5000 artistas entre: Artesanos del carnaval, colectivos coreográficos, murgas, orquestas y agrupaciones andinas, celebran la llegada del carnaval entre los días 4, 5 y 6 de enero.

Dentro de las expresiones musicales que se pueden apreciar, están las orquestas del género tropicalailable, muchas de las cuales han grabado temas alusivos al carnaval de negros y blancos en ritmo de son sureño. A nivel general estas agrupaciones están conformadas por dos trompetas, saxo alto, saxo tenor, trombón, timbal, congas, güiro, bajo, piano y tres voces. El tipo de son sureño que desarrollan está directamente ligado con los aires del currulao pues corresponde a un patrón rítmico de seis octavos pudiendo afirmar que el son sureño que desarrollan es básicamente un currulao orquestado pero incluyendo también el componente indígena a través de la utilización de la escala pentatónica. Dentro de las orquestas destacadas del departamento de Nariño se pueden mencionar: **Wilson y sus Estrellas, Afroonda, Yambequé, Pachanga band, Rumbayé, Tropiband** entre otras. Estas agrupaciones han sido escuela de innumerables percusionistas que le han dado gran prestigio a esta región a nivel nacional e internacional Citando algunos maestros: German Villarreal, Hugo Ortega, Javier Ortega, Jorge Guzmán Álvaro Burbano, Hugo Burbano.

El quehacer musical de estos maestros se constituye en una corroboración de los fundamentos sobre los cuales se ha desarrollado el presente proyecto.

Los procesos de aprendizaje de los músicos de estas prestigiosas orquestas, obedecen casi en un cien por ciento a una formación empírica y autodidacta, movida por la absoluta pasión que desborda energía rítmica e interpretativa. El

empirismo, a pesar de su subvalorado significado, conlleva una gran riqueza, en el sentido de que debido a la carencia de un proceso formal de educación, el músico se ve obligado a emprender su propia búsqueda. Esto lo lleva a construir una sólida identidad musical fruto del esfuerzo. Propio.

Pese a lo anterior la estricta empírea encuentra algunos factores que no resultan favorables.

A nivel de la sociedad en general, esta profesión como músico popular no ocupa un lugar importante respecto al reconocimiento, hasta el punto en que emprender un proyecto de vida al interior de esta maravillosa música infiere un futuro poco promisorio,

Esto por supuesto dista de la realidad, sobre todo si se tiene en cuenta la obra de grandes maestros que ha sido realmente valorada en otras latitudes y que en su región de origen ha sido conocida por círculos muy pequeños.

Una segunda condición, es el tiempo que le toma al músico llegar a un nivel técnico interpretativo que realmente le satisfaga.

Si se contara con una formación profesional en la música popular y con profesores expertos en la materia, realmente se dinamizarían y se harían más eficientes los procesos. De esta manera no se dejarían escapar talentos incomparables quienes suelen ser persuadidos por los núcleos familiares a emprender proyectos totalmente diferentes y por otra parte a producir muchos más músicos de talla mundial.

4. METODOLOGIA

4.1 PARADIGMA

Cualitativo. El trabajo que se va a realizar en el recital creativo, es de tipo cualitativo por cuanto hace parte de las ciencias humanas y pretende mostrar a través de la composición musical, y los arreglos, los aspectos fundamentales que caracterizan la música del sur de Colombia, específicamente del Departamento Nariño, los cuales a su vez le confieren al músico nariñense gran calidad interpretativa y una visión y entendimiento universal de este arte. Este hecho es un fenómeno que es real y que en si mismo encierra un gran paradigma sobre la musicalidad que se encuentra en este territorio, lo cual debe ser considerado como un tema trascendental en la investigación y proyección cultural del departamento.

ENFOQUE. El enfoque a trabajar es Histórico hermenéutico, pues se trata de mostrar los aspectos interpretativos fundamentales, contenidos en el compás de seis octavos y la escala pentatónica que se han desarrollado con el tiempo, con el fin de llevar a un estado racional, particularidades que han sido consideradas, como el resultado de la naturaleza pura dentro de la música afro latina, el swing y el blues. La dinámica del recital se llevara a cabo con la composición de obras musicales que describan y sean congruentes con los objetivos planteados.

TIPO. Etnográfico. Se considera de tipo etnográfico, por cuanto se describirá aspectos fundamentales interpretativos del seis octavos que se desarrolla en la costa y en la zona andina del Departamento de Nariño.

4.2 POBLACION Y MUESTRA.

Como la naturaleza de este trabajo no se centra en la recolección de información, si no mas bien en la experiencia musical, se puede hablar de acontecimientos y personajes destacados que dan testimonio de los aspectos descritos, es el caso de grandes maestros que ya han dejado escrito su nombre de forma indeleble en los anales de la música nacional y de la música universal: **EDDY MARTINEZ, POTE MIDEROS, EDILBERTO “LALO” MAYA, GERMAN VILLARREAL, HUGO ORTEGA, JAVIER ORTEGA, JUANITO LOPEZ, DANY ROSALES, ALVARO BURBANO HUGO BURBANO, JORGE GUZMAN, JAVIER ANDRES MEZA, EDER ORTEGA**, entre otros.

El que hacer musical de cada uno de estos maestros ha puesto en evidencia el inagotable potencial y la caracterización del departamento de Nariño como una tierra de artistas por excelencia. Por otra parte cabe destacar que en esta población se desarrollan gran diversidad de expresiones musicales que si bien

algunas no se las puede ubicar como expresiones autóctonas, si se resalta la capacidad de los músicos para entenderlas y sobre todo para interpretarlas de una forma sensible.

También se toma como población la cantidad y calidad de orquestas del género tropical, que se convierten en una evidencia de la capacidad que poseen sus músicos para capturar y asimilar los principios interpretativos de músicas que no precisamente corresponden al contexto geopolítico, pero que como se verá en el desarrollo del recital si presentan una conexión universal a través del seis octavos.

Las obras del recital creativo, son el resultado del devenir musical antes que de la estricta racionalización. Por otra parte se reúne la experiencia de más de 22 años en la interpretación y composición de música afro latina, lo cual desde la experiencia rítmica, melódica y armónica ha contribuido al objetivo fundamental para este recital, de dilucidar sobre las correlaciones que existen entre las expresiones musicales que se encontraron en América latina, en la época de la conquista, provenientes de la cultura Africana, Europea e indígena.

De esta manera la población que puede verse influenciada por este trabajo no solo corresponderá a la que se desarrolla dentro de estas expresiones musicales sino también a la comunidad musical en general porque aquí se consolidan unos fundamentos para poder dilucidar desde lo racional, aspectos que solo habían sido conferidos de forma empírica y natural a los músicos que han tenido relación directa con el seis octavos y la escala pentatónica.

4.3 TECNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE INFORMACION

OBSERVACION. La naturaleza del presente recital nace de la experiencia directa en la interpretación y composición de ritmos afro latinos, con lo cual se ha ido acumulando información sonora que tras ser analizada e inferida confluye en el entendimiento de la universalidad musical del Departamento de Nariño.

Las técnicas e instrumentos utilizados para el desarrollo de este recital son:

COMPOSICION BASADA EN LA EXPERIENCIA INTERPRETATIVA DE LAS MUSICAS DESCRITAS:

Se compondrán temas musicales inéditos que estarán encaminados a describir de forma sonora las postulaciones que se han presentado conceptualmente.

ARREGLOS PARA NUEVAS VERSIONES:

Se realizarán adaptaciones de temas musicales para mostrar como el seis octavos y los patrones rítmicos que involucran conjuntos o tiempos de tres notas cumplen un papel preponderante a nivel interpretativo.

EDICION DE PARTITURAS:

La edición de partituras se hará con el programa Finale 2010, para entregarlas a los músicos que van a participar en el montaje del recital.

ENSAMBLES:

Para el montaje de las obras musicales se desarrollarán ensambles o ensayos por secciones y talleres conjuntos.

RECITAL:

La presentación del recital se llevará a cabo dentro de una fecha preestablecida y en un recinto con sonido adecuado para la audición.

5. ANALISIS DE LA INFORMACION

1. Si se analiza como los grupos de música andina inician tocando el tema musical “**LA GUANEÑA**”, con un estribillo rítmico del bombo, se puede apreciar que en este movimiento está inmersa la clave del son cubano.

Este estribillo rítmico consta de 2 compases, el primero con una negra, dos corcheas ligadas y una negra, y el segundo con un silencio de corchea y tres corcheas seguidas finalizando con dos silencios de corchea. (Fig. 1)

Figura 1



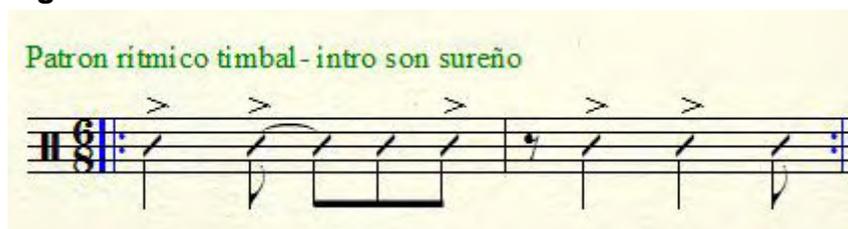
La clave que describe este patrón es la clave 3 x 2. Esta se obtiene quitando la segunda corchea del segundo compas y remplazándola por un silencio de corchea (Fig.2)

Figura 2



2. La mayoría de orquestas nariñenses del género popular, cuando van a tocar un son sureño inician con una introducción rítmica. En esta el timbal describe con su campana un ritmo muy característico que incita al jolgorio y el cual coincide casi exactamente con el que según ED. URIBE en su libro Afro-cuban percusión and drum set, es la base africana de la clave de rumba. (Fig. 3)

Figura 3



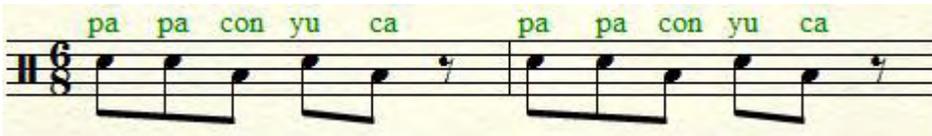
Con los acentos se puede apreciar la clave cubana de rumba en seis octavos, que interpretada en compas partido se escribiría de la siguiente manera:

Clave de rumba en compas partido



3. El bajo de la salsa también se encuentra dentro del patrón rítmico del bombo en el currulao y el son sureño. Siempre que se va a indicar como se interpreta el bombo en el son sureño se utiliza la frase “papa con yuca”. El “papa” va en la madera, el “con” va en el parche, el “yu” va en la madera y el “ca” va en el parche. (Fig.4)

Figura 4



Si se escucha detenidamente la sucesión rítmica que se desarrolla en el parche del bombo o en los sonidos que corresponden a “con” y “ca” se apreciara claramente el patrón rítmico del bajo en la salsa. (Fig. 5)

Figura 5



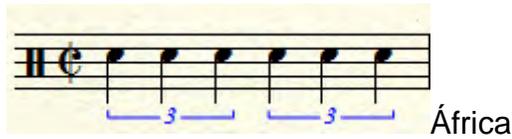
4. El compás partido corresponde a una medida que involucra dos tiempos de dos. (Fig. 6).

En este se puede ver inmerso las características del seis octavos o una medida que integra dos tiempos de tres. En el compás partido se encuentra dos tresillos de negra, tres negras dentro de la primera blanca y el otro grupo de tres negras en la segunda blanca. (Fig. 7).

Figura 6



Figura 7



En este punto y a través de los tresillos de negra, el compás partido se convierte en un patrón que describe dos tiempos de tres, igual que el seis octavos. Aquí es donde se puede ver la confluencia a nivel musical de las dos culturas, la africana y la europea, con una medida binaria (europea) y otra que describe movimientos de tres (africana).

Con lo anterior se puede vislumbrar que hay una estrecha relación entre el compás partido y el seis octavos, y a través de estas correlaciones y de acuerdo con el postulado del autor, se puede lograr lo que en el argot musical interpretativo que se conoce como swing.

5. Se puede tocar un currulao involucrando fraseos que describen un compás partido. Esto ha venido haciendo la marimba quizás durante cientos de años y es lo que hace que por medio de la concepción rítmica que ha sido conferida por la academia sea casi imposible escribir en el papel lo que se interpreta de forma natural. Por lo tanto se propone que los dos tiempos que describe el currulao y que corresponden a dos negras con puntillo, en un punto coinciden con la marcación de las dos blancas del compás partido. Según experimentos realizados por el autor y en la búsqueda de una fórmula que permita mantener la misma marcación entre las negras con puntillo del seis octavos y las blancas del compás partido para diferentes tempos, se ha encontrado que estas coinciden aproximadamente en un tempo de 160 para el seis octavos y de 213.5 para el compás partido. (Fig.8)

Figura 8



De esta manera se podría hacer que las seis negras de los dos tresillos del compás partido, coincidan con las seis corcheas del seis octavos describiendo el mismo patrón. (Fig. 9)

Figura 9



Por consiguiente y de acuerdo con este planteamiento, se puede pasar tocando por ejemplo de una salsa a un currulao, Conservando la misma unidad métrica.

6. En algunos fraseos de la marimba en el currulao o como es llamado por los lugareños como Bambuco viejo, claramente se puede percibir los contratiempos del montuno del piano en la salsa. Para poder comprender esto hay que considerar lo siguiente: Mientras la base percusiva en el currulao, va a seis octavos y la marcación corresponde a dos negras con puntillo, la marimba interpreta estas dos negras con puntillo como dos blancas, lo cual la lleva a moverse en un compás partido pero con la base en seis, igual como se mostró en la (Fig. 7). De esta manera, el currulao se ve enriquecido por frases que provienen del 2/2 llegando a expresar un mensaje provisto de mucha energía rítmica o swing.

Lo mismo pasa en el compás partido como el caso de la salsa, la cual se enriquece de los movimientos rítmicos del seis octavos, a través de los tresillos de negra. Si una partitura en la que está escrito un montuno de piano, es leída por un pianista clásico, con total seguridad y como ya ha sido corroborado a través de la experiencia sonora, se va a escuchar cuadrado y desprovisto de comunicación. Esto sucede porque el montuno es interpretado con el valor exacto de las corcheas, pero para que suene cálido o con swing, algunas corcheas deben ser interpretadas como tresillos de negra (Fig. 10)

Figura 10



El segundo sistema de este ejemplo, de acuerdo con lo descrito en la (Fig.8), describe rítmicamente un seis octavos. Considerando lo anterior, el piano debe tocarse con movimientos si se podría decir subconscientes del seis octavos pero moviéndose realmente en un compás partido. Lo anterior no solo sucede con el piano si no prácticamente con todos los instrumentos de una orquesta salsera. En otras palabras, para que haya swing en la salsa, deben estar presentes, movimientos rítmicos, característicos del seis octavos.

7. Hay otro fenómeno que es propuesto por el autor y que conecta al músico nariñense con el jazz específicamente con el swing. Es muy conocido el hecho de que la interpretación de este no corresponde rítmicamente a lo que está escrito en la partitura. Siempre se indica que una corchea debe ser desplazada poniendo en serias dificultades al músico que ha venido interpretando las corcheas del cuatro cuartos con sus valores reales.

Para este trabajo se plantea que el swing no está bien escrito en una medida a cuatro como el caso del cuatro cuartos. Si se pone atención al fraseo de un swing característico como **LA PANTERA ROSA**, se podrá percibir que precisamente corresponde a tresillos de corcheas como sucede en el seis octavos. Por lo tanto si se escribe esta pieza en seis octavos, se elimina el dilema del desplazamiento de las corcheas y surge una conexión casi mágica con este ritmo. (Fig. 11)

Figura 11

Fragmento de la pantera rosa a cuatro



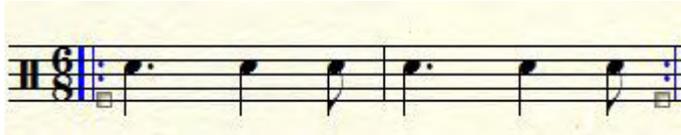
Fragmento de la pantera rosa a seis



El swing que describe el ride de la batería escrito en seis octavos, equivaldría a negra con puntillo, negra - corchea y así sucesivamente para los siguientes

compases, sin tener que pensar en el desplazamiento de las corcheas como sucede cuando se escribe a cuatro. (Fig. 12)

Figura 12



9. la escala pentatónica con que se interpreta la Guaneña es casi idéntica a la escala del blues y esto será demostrado en una de las obras del recital en la que en un movimiento armónico característico del blues se puede improvisar con toda naturalidad con las cinco notas con que está construida esta pieza musical del folclor nariñense. En el tema musical, estándar del Jazz, “**Chamaleon**” de **Herbie Hancock** se evidencian claramente estas notas y como a la vez se encuentran contenidas las notas de la Guaneña. (Fig. 13).

Figura 13

Escala pentatónica de La menor



Fragmento de Chamaleon (Herbie Hancock)



Fragmento de la Guaneña en La menor



En estas dos piezas se aprecia claramente la escala pentatónica de la menor pues en ninguna se utiliza la nota fa y si.

Con todo lo anterior se puede afirmar que **“la ascendencia y las influencias culturales del nariñense, le permite tener una concepción universal del arte musical ”**.

6. DESCRIPCION DE LAS OBRAS

6.1 PIANO EN LA SELVA

Esta pieza musical se basa en la amalgama y fusión que hace y sobre todo que siente el músico nariñense, entre el seis octavos y el compas partido. La concepción de este tema surgió a partir de la auto experiencia que se vivió en el Primer festival de músicas de marimba y cantos tradicionales del pacifico sur realizado en la ciudad de Tumaco Nariño, en el cual se pudo concluir que muchos de los fraseos de la marimba que se desarrollan en el currulao realmente se tocan con la intención de un compas partido pero con la base en seis. Con lo anterior se infiere claramente que los movimientos rítmicos de la marimba en el currulao, se relacionan con las dinámicas del montuno del piano en lo que hoy se conoce como salsa.

Piano en la selva esta escrito en compas partido, mas sin embargo su esencia es el seis que se ve presente a través de los tresillos de negra tal y como se mostro en la conclusión No 4.

Uno de sus elementos preponderantes y del cual deriva su nombre, es la forma en que se transfieren fraseos característicos de la marimba del currulao al piano. Para la composición de este tema se ha desarrollado prácticamente un nuevo ritmo que se denomino Con el nombre de “**GUALAO**” (mezcla de Guaneña y Currulao). Y tiene la siguiente organología instrumental:

Bombo andino.

La interpretación de este instrumento, es una mezcla del son sureño y el currulao, con un sonido apagado para el primer golpe del parhe y el segundo abierto, de igual manera como se hace en el currulao. Este a lo largo de la canción se mueve en una medida a seis a través de los tresillos de negra pero para llamar a frases fuertes toca en compas partido.

Retomando la conclusión No 3, el parche del bombo describe un movimiento que claramente se puede inferir con el patrón del bajo en el son cubano.

Cununo.

Este interviene de igual manera que en el currulao, llevando el mismo patrón rítmico. Y en una analogía con el bongo en la salsa; el músico en el clímax de las frases pasa a tocar una campana.

Conga.

Este instrumento tiene un patrón propio (Gualao), creado por el autor del presente trabajo. Su frase consta de dos compases, uno a seis y el otro a cuatro.

Batería acústica.

Esta también desarrolló su propio ritmo (gualao), y de igual manera que la conga, tiene un compas a seis y otro a cuatro. En el bombo se ejecuta el mismo patrón rítmico del bombo andino y entre el hit hat y el redoblante se desarrollan los compases de seis y cuatro.

Timbal.

El timbal hace lo mismo que se especifico en la conclusión No 2, pues interpreta en síes la frase con que las orquestas del género tropical inician los mosaicos de son sureño, describiendo claramente las bases africanas de la clave de rumba.

Piano.

En pocas palabras el piano en esta obra musical es una marimba con teclas.

Bajo.

El bajo va tocando conjuntamente con el parche del bombo andino y el bombo de la batería acústica, lo que le da a la vez la sensación sé que se esta moviendo en un compas partido.

Bras

Esta sección esta constituida por tres trompetas un trombón y un saxo barítono y describen frases a cuatro y a seis. En las progresiones melódicas del trombón y saxo barítono no aparece la sensible de la tonalidad menor como si es característico en las composiciones modernas, si no una séptima de la tónica, lo que le da el aire característico al sonido de la marimba y a la escala pentatónica de temas como la Guaneña.

Coros y voz.

Esta sección describe melodías negras y en la parte literaria hace una apología a como esta inmerso el piano en los sonidos de la selva con un fuerte sentimiento africano a través de la marimba.

6.2 GUANEÑA INMERSA

Su sentido se fundamenta en la conclusión No 9, en la cual se muestra atreves de la escala pentatónica con la que esta construida la Guaneña, la conexión que existe con la escala del blues.

En la composición se utilizan progresiones armónicas y melódicas muy características del jazz y del fonk, y su importancia fundamental es la forma como muestra que en un círculo armónico totalmente diferente al original de la Guaneña, caben con toda naturalidad sus cinco notas y que además con ellas se puede improvisar de manera semejante al blues.

Este es un tema que esta escrito a cuatro pero su interpretación también obedece a tresillos de corchea. La instrumentación corresponde a:

- Guitarra.
- Bajo.
- Piano.
- Batería.
- Congas.
- Trompeta.
- Saxo tenor.
- Trombón.

6.3 LA PANTERA ROSA (VERSION NEGRA)

La adaptación de este tema se baso en las conclusiones 7 y 8 y evidencia como en el seis octavos se pueden encontrar inmersos los movimientos característicos del swing, de tal manera que el tema de la Pantera rosa es interpretado inicialmente con una base rítmica en seis octavos y posteriormente sobre la misma métrica se llega a tocar propiamente en swing con la organología americana.

Su introducción rítmica es un currulao y dentro de este se van vinculando elementos del jazz, se podría decir también que es una fusión entre la música de la costa pacífica del sur de Colombia y el jazz. Esta versión evidencia el componente africano en la música americana y la forma en que los músicos del departamento de Nariño también encuentran una conexión con esta expresión musical atreves del seis octavos,

Dentro de la canción hay un espacio muy importante que esta exclusivamente dedicado a un solo de marimba.

Los instrumentos que forman parte de esta adaptación musical son:

- Cununo macho
- Cununo hembra
- Bombo
- Guasa
- Marimba.
- Piano
- Bajo
- Batería
- Trompeta
- Saxo tenor
- Trombón

6.4 WOMAN IN MY HEART

Woman in my heart es un vossa nova y muestra como también existe un componente africano en su estructura rítmica, pues el patrón de la caja en la batería, describe una frase que es consonante con la clave tres por dos, la cual esta presente en la salsa, el merengue, la cumbia e incluso en el son sureño y que como ya se ha mostrado, tiene sus raíces en el seis octavos.

La obra es muy sentimental y su armonía se fundamenta en la armonía del Jazz. A pesar de que las notas que interpreta el piano eléctrico son tensionantes con relación a los acordes fundamentales, su sucesión es completamente melódica. De alguna manera es una forma un tanto osada de llevar armonías y melodías complejas a progresiones agradables y también muy melancólicas.

Este es un tema que esta dedicado específicamente a la mujer como símbolo universal del amor. Su instrumentación consta de:

- Piano eléctrico
- Batería acústica
- Congas
- Bajo
- Guitarra

6.5 HERENCIA SOY

Corresponde básicamente a una salsa con formato de big band, mostrando también como la influencia del seis octavos forma parte vital en la concepción de la música afro latina como sucede en la música de origen antillano. También evidencia a través de los sonidos y el ritmo el hecho de que el músico nariñense

por medio de una ruta sociocultural y política diferente, también, tiene una estrecha relación con la naturaleza de este género musical, pues se puede ver claramente el componente africano que se encuentra presente en el currulao y son sureño lo cual de alguna manera da explicación al por que en Pasto se han desarrollado excelentes músicos salseros como los ya mencionados maestros: **JAVIER ORTEGA** (considerado como uno de los mejores congueros de Latinoamérica. Actualmente es el conguero de Willy colon para este mismo continente. También fue conguero por mas de cinco años del Grupo Niche), **GERMAN VILLARREAL**, (timbalero de la agrupación Alquimia y actualmente director de la orquesta Mambo big band. El maestro German ha sido catalogado como uno de los mejores improvisadores en el timbal del género salsa en Colombia). **HUGO ORTEGA** (percusionista de los alfa ocho y compositor además de incontables éxitos que se han escuchado en diferentes medios de comunicación), **JAIRO ROSALES**, (hermano de los maestros. DANY ROSALES, quien es un reconocido pianista y arreglista salsero a nivel del país y de RICARDO ROSALES, bajista también de gran reconocimiento) **HUGO BURBANO**, **ALVARO BURBANO**, (ex conguero y bongosero, respectivamente de la orquesta son de Cali y actualmente percusionistas de la orquesta del vocalista WILLY GARCIA, también ex vocalista de Son de Cali) **JORGE GUZMAN**, (destacado músico percusionista que se ha especializado por el acompañamiento de artistas nacionales e internacionales. También resalta su labor como profesor de la prestigiosa academia musical Fernando sor de la ciudad de Bogotá) **FAVIO ORTIZ** (es una nueva promesa de la música en el departamento de Nariño. Actualmente estudia percusión latina en la isla de Puerto Rico y pese a su corta edad ya ha tocado con grandes músicos como: BOBY VALENTIN y con el cantante puertorriqueño VICTOR MANUELLE entre otros).

Herencia presenta la siguiente instrumentación:

- Cuatro trompetas.
- Cuatro saxos.
- Cuatro trombones.
- Congas.
- Timbal.
- Bongo.
- Piano.
- Bajo.
- Una voz líder.
- Dos coristas.

En la composición literaria de esta obra, se busca unir a través de la música la costa y la sierra del departamento de Nariño.

6.6 SON 64

Su nombre se debe a la sensibilidad del músico nariñense frente a las rítmicas ternarias como el seis octavos y a las que se enmarcan dentro del cuatro como el compas partido. Esta pieza es un Gualao y trata de mostrar los componentes frente a los cuales se presentan unos ancestros culturales comunes. Su introducción se realiza con una progresión rítmica del bombo que es muy característica de la Guaneña y la cual como ya se ha mostrado anteriormente contiene la clave.

Esta introducción es evidentemente en seis octavos. Mas sin embargo se plantea el paradigma rítmico cuando sobre esta métrica se comienza a ejecutar la clave para posteriormente el piano interpretar un farseo armónico en compas partido.

En su armonía y fraseos de la sección de vientos claramente se pueden apreciar componentes jazzísticos. En la parte de la percusión la cuica, instrumento brasilero, conecta esta rítmica con la zamba la cual cabe con toda naturalidad, evidenciando de esta manera una raíz africana en común. Por otra parte se presenta dentro de esta composición una apología a la música flamenca que conecta a su vez con la música de la cultura musulmana, rasgos que de acuerdo con el Investigador CARLOS VILLARREAL exdirector del archivo del departamento de Nariño, están presentes a partir de los procesos de colonización.

En definitiva Son 64 presenta la inmensa riqueza musical que posee el músico nariñense y el porqué de su concepción universal de este arte. Está compuesto por la siguiente organología instrumental:

- Cununo
- Bombo andino
- Cuica
- Congas
- Timbal
- Guasa
- Batería
- Piano
- Bajo
- Trompeta
- Saxo tenor
- Trombón
- Voz
- coros

6.7 GUALAO

Este es un tema también en ritmo de Gualao, destacando la unión de la tierra y la costa nariñense específicamente a través de los sonidos. Gualao inicia con una intervención de la marimba que se asemeja a las introducciones del currulao, acompañado por una guitarra tal y como se la toca en el bambuco campesino. En su rítmica de igual manera que en el tema piano en la selva y son 64, se fusionan y casi que se convierten en uno solo, el seis octavos y el compas partido a través de la asociación relativa propuesta para este proyecto de blanca igual a negra con puntillo, presentando la siguiente instrumentación.

- Cununo
- Bombo andino
- Congas
- Timbal
- Guasa
- Batería
- Guitarra
- Marimba
- Piano eléctrico
- Bajo
- Trompeta
- Saxo tenor
- Trombón
- Voz
- Coros

7. CRONOGRAMA

2011	Elaboración de proyecto	Composición de obras	Edición de partituras	ensayos	recital
Junio					
Julio					
Agosto					
Septiembre					
Octubre					
Noviembre					
Diciembre					
2012					
Enero					
Febrero					
Marzo					

8. PRESUPUESTO

ACTIVIDAD	CONCEPTO	VALOR UNITARIO	VALOR TOTAL
Recolección de información	Transporte y movilización	200.000	\$ 200.000
Investigación bibliográfica	Internet, Transporte y movilización	120.000	\$ 120.000
Ensayos grabación	Energía eléctrica, transporte y movilización de instrumentos	30.000 * 10 días	\$ 300.000
Edición de partituras	Edición e impresión con finale 2010	50.000 * 5	\$ 250.000
Sonido			\$ 1,500.000
Vinculación músico de la costa pacífica nariñense	Transporte y Hospedaje	2,000.000	\$ 2,000.000

Total..... \$ 4,370.000

CONCLUSIONES

El seis octavos es un patrón rítmico que vino con los Africanos en la época de la conquista. De acuerdo a recientes investigaciones en el plano musical, (Ed Uribe. 1996 Warner Bros. Publications, Miami FL 330149), de este se deriva el surgimiento de la CLAVE, la cual como movimiento rítmico se convierte en los pilares de expresiones musicales como: El son cubano, la plena, el guaguancó, la bomba y lo que hoy se conoce como salsa, encontrándose presente también en el merengue, la cumbia y el bossa nova. La clave según URIBE llegó a América Latina en un patrón rítmico de seis octavos y paulatinamente fue emigrando hacia el compás partido para que posteriormente convertirse en la piedra angular de la música afro latina.

El seis octavos y la escala pentatónica son los fundamentos esenciales de la música autóctona del departamento de Nariño. Estos han hecho posible el desarrollo de una concepción universal en el músico nariñense tal y como se demostró por medio de las obras presentadas en el recital, debido a que generan una conexión ancestral con expresiones que no precisamente se encuentran dentro del contexto geográfico inmediato, pero que si conservan un lazo cultural común por los procesos de colonización y conquista que se desarrollaron en las Américas.

Lo más importante en la iniciación musical del artista nariñense debe ser sin lugar a dudas la sensibilización y formación de un concepto a partir de su música autóctona, no solo por el hecho de conservar la identidad cultural si no también por la proyección universal que esta le confiere.

RECOMENDACIONES

Considerar la inclusión de los aires autóctonos nariñenses enmarcados en el desarrollo rítmico del seis octavos y melódicos con la escala pectatonica, dentro de la formación musical a nivel de la educación básica primaria, media y profesional, porque como se demostró con la realización de este proyecto, estos no solo inciden en la preservación de nuestro patrimonio cultural, sino que proyectan al músico nariñense hacia una concepción de la música universal.

BIBLIOGRAFIA

AFRO CUBAN. Percusión and Drum Set. Miami: Warner Bros. Publications, 1996. 200 p.

VILLAREAL, Carlos. Territorialidad administración y poder en el sur occidente colombiano. Caso pasto. Pasto: Graficolor, 2002