



**Adaptación en formato moderno de la marimba de pierna y el arco de boca en los ritmos
seresés y la chalupa**

Leonardo De Las Salas Rangel

Luis David Meza Díaz

**Trabajo de grado como prerrequisito para la obtención del título de:
Maestro en música**

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Corporación Universitaria Reformada

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Barranquilla

2024

**Adaptación en formato moderno de la marimba de pierna y el arco de boca en los ritmos
seresés y la chalupa**

Leonardo De Las Salas Rangel

Luis David Meza Díaz

Trabajo de grado como prerrequisito para la obtención del título de:

Maestro en música

Director:

Mg. Juan Manuel Díaz Oñoro

Corporación Universitaria Reformada

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Programa de Música

Barranquilla

2024

Tabla de Contenido

	Pág.
Agradecimientos	viii
Resumen.....	ix
Abstrac	x
Planteamiento del problema.....	3
Justificación	6
Objetivos.....	8
General	8
Específicos	8
Marco teórico.....	9
Adaptación (arreglos) musical	9
Composición musical (cinco autores que hablen sobre el tema)	9
Transcripción musical	10
Ritmos del Caribe colombiano.....	11
Chalupa.....	11
Metodología	15
Diseño.....	15
Población y muestra	16
Técnicas de recolección de información	16

Entrevistas semiestructuradas.....	16
Observación participante.....	16
Análisis documental.....	17
Procedimiento.....	17
Resultados.....	19
Caracterizar los instrumentos Marimba de pierna y Arco de boca.....	19
Marimba de pierna.....	19
Construcción.....	20
Repertorio.....	21
Arco de boca.....	22
Construcción.....	23
Construcción del Arco de boca.....	23
Repertorio.....	24
Crear una composición con base en la Chalupa y un arreglo musical con base en el Seresesé, que incluya en ambos los instrumentos tradicionales.....	24
Composición en Chalupa.....	25
Fase compositiva - definición del material.....	25
Fase operativa.....	25
Fase compositiva final.....	29
Arreglo en seresesé.....	29

Fase compositiva - definición del material.....	29
Fase interpretativa.....	30
Fase compositiva final.....	30
Elaboración de material en formato audiovisual.....	31
Conclusiones.....	32
Recomendaciones.....	33
Referencias bibliográficas.....	34
Anexos.....	39

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. <i>Cuadro de convenciones utilizadas</i>	11
Figura 2. <i>Patrón rítmico de la chalupa</i>	12
Figura 3. <i>Cuadro de convenciones utilizadas</i>	13
Figura 4. <i>Patrón rítmico del Seresesé</i>	14
Figura 5. <i>Marimba de pierna</i>	19
Figura 6. <i>Construcción de la Marimba de pierna</i>	20
Figura 7. <i>Arco de boca</i>	22
Figura 8. <i>Construcción del Arco de boca</i>	23
Figura 9. <i>Melodía de carácter tonal</i>	25
Figura 10. <i>Melodía de carácter modal</i>	26
Figura 11. <i>Armonía acorde Do/Re: (D, G, C, E)</i>	27
Figura 12. <i>Armonía acorde Re/Mi: (E, A, D, F#)</i>	27
Figura 13. <i>Armonía acorde Eb/Fa: (F, Bb, Eb, G)</i>	27
Figura 14. <i>Armonía acorde Fa/Sol (G, C, F, A)</i>	28
Figura 15. <i>Fase operativa</i>	30

Lista de Anexos

	Pág.
Anexo A. Entrevista al profesor Robiro Márquez	39
Anexo B. Entrevista al profesor Rubén De La Hoz.....	51
Anexo C. Entrevista al profesor Fabio Duarte.....	61
Anexo D. Partituras completas de la Chalupa “La Mojarra” y Seresesé “Baile del Seresesé”	71

Nota de Aceptación

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Agradecimientos

Primeramente, quiero darle gracias a Dios, que desde un principio me ha dado esa luz para brillar y crecer, con este don que es la música.

Seguidamente quiero darle las gracias a mi abuela Nubia Matilde Camargo, que, gracias a ella a sus palabras, a la forma en la que ha estado conmigo de nunca desampararme y de siempre aconsejarme, hoy día te das cuenta de mi progreso como profesional y ser humano.

A mi padre y abuelo adoptivo Antonio María Cervantes Torres, que desde que me vio nacer a cumplido un rol muy importante en mi vida como es acompañarme y jamás rendirse conmigo, hoy te das cuenta de la cálida de hombre que soy. A mis padres y hermanos darles las gracias por ser parte de esta meta cumplida.

Sin más que decir hoy profesional de la música, Leonardo De Las Salas Rangel

Resumen

La propuesta busca adaptar dos instrumentos musicales en peligro de extinción, la marimba de pierna y el arco de boca, a ritmos modernos como el seresesé y la chalupa. Se centra en las regiones de Santa Lucía (Atlántico) e Islas del Rosario (Bolívar). El proyecto utiliza una metodología cualitativa y etnográfica para preservar estos instrumentos y promover su inclusión en el saber cultural. Se describe la construcción y repertorio de los instrumentos, y se presentan composiciones musicales originales en los ritmos mencionados. El objetivo es mostrar los beneficios de este proceso de adaptación y preservación.

Palabras claves: adaptación, ritmos, composición, transcripción, preservación.

Abstrac

The proposal aims to adapt two endangered musical instruments, the *marimba de pierna* and the *arco de boca*, to modern rhythms such as *seresese* and *chalupa*. It focuses on the regions of *Santa Lucia* (Atlantico) and *Islas del Rosario* (Bolívar).

The project employs a qualitative and ethnographic methodology to preserve these instruments and promote their inclusion in cultural knowledge. It describes the construction and repertoire of the instruments and presents original musical compositions in the mentioned rhythms. The goal is to demonstrate the benefits of this adaptation and preservation process.

Keywords: adaptation, rhythms, composition, transcription, preservation.

En cada una de las regiones de Colombia existen diversas culturas que mantienen elementos característicos en sus costumbres y manifestaciones artísticas que marcan una diferencia entre sí, dentro de estas manifestaciones se encontraron los distintos ritmos musicales y por ende los instrumentos musicales que los interpretan, cada uno de estos instrumentos muestra la influencia de las razas que han contribuido en su creación, como es el caso de los instrumentos más utilizados en el folclor de la costa Caribe (la tambora, llamador, alegre y maracas). De igual manera, existen culturas que han perdido muchas de sus muestras artísticas resultado de la llamada “civilización”, entre estos la pérdida de instrumentos musicales autóctonos.

En la Región Caribe se evidencian ejemplos de estos instrumentos musicales que han perdido visibilidad, entre ellos se encuentran aquellos que se mencionan en este trabajo como lo son el arco de boca y la marimba de pierna ubicados en el municipio Santa Lucía y en Islas del Rosario.

Sin duda, al ver la importancia de este legado cultural y la trascendencia del papel como preservadores de tan valioso conocimiento, teniendo en cuenta la problemática que acarrea la pérdida de esta herencia y las razones por la cual protegerla, es primordial que se escojan herramientas que sirvan como facilitadores en el proceso de adaptación, además del uso de bases teóricas y antecedentes que permitan ver con claridad el proceso; existen numerosos métodos que nos permitirían transmitir o visibilizar diversos conocimientos científicos, históricos o culturales como en este caso: a través de documentos, transcripciones, arreglos musicales, entre otros.

Es con este fin que se presenta a continuación la propuesta de cómo adaptar estos dos instrumentos a ritmos del Caribe Colombiano como lo son el Seresesé y la Chalupa en formato moderno, el cual lleva como objetivo preservar evidencia escrita y visual sobre la existencia, construcción e interpretación de dichos instrumentos y hacerlos partícipes dentro de las expresiones musicales y culturales de nuestra región, que a su vez permita a otros artistas tener una base para posibles adaptaciones en los diversos instrumentos autóctonos en los distintos ritmos que encontramos en las regiones de Colombia.

Este trabajo se divide en tres partes: la primera trata sobre la contextualización de los instrumentos musicales dónde se muestra la descripción, el método de construcción y sus repertorios; la segunda sobre la creación de la composición y el arreglo en los cuales comprenden cuatro fases: la compositiva (dónde se buscan los materiales y bases para la creación musical), la operativa(cuando se transcribe la creación musical), la interpretativa (se identifican los instrumentos que interpretarán la creación musical) y la compositiva final (se define el ritmo seleccionado, en este caso Chalupa y Seresesé); y la tercera trata sobre la parte audiovisual en la que se generaron dos videos donde se documenta la interpretación de dichos instrumentos en medio de un ensamble y su contexto cotidiano.

Planteamiento del problema

En el Caribe colombiano se puede encontrar una gran diversidad cultural, con la existencia de grupos indígenas nativos y su mezcla con los negros y Europeos, a partir de la cual se desarrollan diferentes expresiones musicales como la música de acordeón, música de gaitas y bailes cantados, que son interpretados con instrumentos autóctonos de la Región Caribe y sus departamentos.

En este contexto geográfico y cultural, se pueden encontrar en algunos departamentos específicamente en el Atlántico y Bolívar, dos instrumentos que han sido ejecutados por personas de avanzada edad, con los que interpretan diferentes ritmos de la región (son de negro, cumbia, paseo, entre otros) en formatos pequeños.

En el municipio de Santa Lucía en el departamento del Atlántico, se encuentra la Marimba de pierna, un instrumento idiófono conformado por tres placas de madera las cuales son ubicadas sobre las piernas del interprete, utilizando unas baquetas de madera (Raíz, 2020). Por otra parte, en las Islas del Rosario específicamente en Isla Grande, se encuentra el Arco de Boca, un instrumento cordófono conformado con una pieza de totumo en forma de un arco de flechas y una cuerda de napa que se pulsa en uno de sus extremos con una baqueta pequeña de madera (Raíz, 2020).

Existen antecedentes relacionados con el tema de esta investigación, que hablan de la adaptación de diferentes instrumentos a ritmos del Caribe colombiano, uno de estos es el trabajo titulado Adaptación de Ritmos Tradicionales a la Batería de (Pallares, 2015) que propone la adaptación de tres ritmos tradicionales a la batería (son de negro, son corrido y la guacherna a la batería). El método que se usa es el método cualitativo, utilizando el diario de campo, el análisis

documental y la entrevista, como resultado se presentan tres adaptaciones a la Batería con dos variantes para cada ritmo.

Otra investigación es la titulada Adaptación y Ejecución de la Guitarra en los ritmos Lumbalú, Bullerengue Senta'ó y Chalupia'ó del Palenque de San Basilio de (Arroyave, 2017), que trata de la adaptación de la guitarra en ritmos Lumbalú, Bullerengue Senta'ó y Chalupia'ó. El método que se utiliza es la investigación-creación, y el resultado es proponer bases rítmicas en la guitarra para su adaptación en los ritmos anteriormente mencionados.

Por otra parte, está la investigación titulada Adaptación e interpretación: abosao, pasillo fiestero y porro chocoano de (Anzola, 2018), que trata de la adaptación e interpretación de tres piezas de aires musicales del Pacífico norte colombiano a un formato instrumental donde congenian una cuerda de seis instrumentos de viento con una base rítmica conformada por piano, bajo, batería, bombo y platillos. La metodología se desarrolló en cuatro etapas: Exploración, audición, análisis, y composición, adaptación e interpretación, el resultado de esta investigación es hacer un compilado donde se presentan tres adaptaciones musicales basadas en dos composiciones propias y en una melodía tradicional del Chocó, y donde se destacan el tratamiento armónico, los arreglos melódicos y la experimentación rítmica.

Por último, se encuentra el trabajo titulado Adaptaciones y arreglos de Música carranguera para cuarteto de clarinetes. Una propuesta a partir del estudio de 3 temas carranguero(s) del tocayo Vargas, de (Rojas, 2014) la cual busca establecer cómo el clarinete puede lograr una sonoridad cercana a la carranga.

A pesar de estos trabajos que se mencionan, existe poca información de los instrumentos objeto de estudio de esta investigación, ya que son instrumentos de fabricación artesanal, además de que no hacen parte de un formato tradicional instrumental, y a pesar de que aún se siguen ejecutando estos instrumentos, están en riesgo de extinción debido a que los intérpretes de estos son personas de avanzada edad y, en el caso de la marimba de pierna, es un núcleo familiar el que lo interpreta, pero dicha interpretación está cerrada a ese núcleo social, lo que impide su masificación al menos en lo que a la población en la que se encuentra se refiere.

Por otra parte, en los departamentos ya mencionados se evidencia la ejecución de varios ritmos tradicionales del folclor del Caribe colombiano, estos ritmos tienen un patrón que permite a los instrumentos investigados ser adaptados a ellos y servir de acompañante o de instrumento principal.

Teniendo en cuenta lo anterior surge la siguiente pregunta ¿Cómo se podrían adaptar la Marimba de pierna y el Arco de boca en los ritmos Seresesé, Chalupa en un formato moderno?

Justificación

El proyecto se realiza con el fin de dar a conocer la riqueza cultural e inmaterial que existe en el Caribe colombiano razón por la cual se busca salvaguardar estos instrumentos, su sonoridad y adaptación fortaleciendo el interés en ellos y la apropiación cultural que ellos tienen.

La importancia de esta investigación radica en que se mostrará la ejecución de los instrumentos en los ritmos seleccionados, y cómo su sonoridad de estos instrumentos da un color diferente a dichos ritmos, despertando en los nativos y músicos en general un interés en la preservación, difusión, y reconocimiento de estos instrumentos como patrimonio, desarrollando expresiones dentro de la música tradicional de la región Caribe colombiana.

Se considera que es de gran utilidad para aquellos músicos e investigadores musicales que quieran conocer cómo se puede hacer una adaptación con instrumentos musicales en desuso a ritmos tradicionales del Caribe colombiano llevados a un formato moderno teniendo en cuenta patrones rítmico-melódicos del formato tradicional. Además, todo esto aporta a personas en general interesadas en investigaciones musicales y adaptaciones de instrumentos musicales en desuso a diversos ritmos y formatos, ya que esta generará evidencia bibliográfica y audiovisual en la que se registra el proceso de adaptación de los instrumentos objeto de estudio a los ritmos seleccionados.

(UNESCO, 2003) dice que “El [patrimonio cultural inmaterial](#) o [“patrimonio vivo”](#) se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación” (párr. 1). En este sentido, se busca salvaguardar estos instrumentos aportando a las expresiones culturales del Caribe colombiano y a sus cultores el resultado de este trabajo investigativo.

Esto es fundamental ya que permite ampliar los conocimientos sobre los instrumentos de forma concreta, abriendo posibilidades de adaptarlos a un formato distinto al tradicional, permitiendo que se genere un progreso con base en la adaptación de otros instrumentos en diferentes formatos.

Todo lo mencionado es viable debido a que se cuenta con herramientas tecnológicas para su realización, además se posee información de fuentes primarias que mantienen vivo el legado musical de estos instrumentos. También existe material bibliográfico acerca de cómo hacer adaptaciones musicales en diferentes formatos que fueron de apoyo para esta investigación.

Un aporte para futuras investigaciones es la creación de un documento audiovisual y transcrito en el programa de notación Musescore 3, en el cual se muestran los resultados la adaptación de los instrumentos objeto de estudio a un formato moderno, manteniendo su sonoridad original, en los ritmos Seresesé y Chalupa. Con esto, se incentiva a los nativos, comunidad académica, músicos y a todos aquellos que estén interesados en desarrollar su creatividad a la hora de hacer adaptaciones de otros instrumentos en ritmos y formatos diferentes al tradicional.

Objetivos

General

Adaptar la Marimba de pierna y el Arco de boca en los ritmos Seresesé y Chalupa del Caribe colombiano en formato moderno (Batería, Bajo, Guitarra, Marimba de pierna, arco de boca, Tambores).

Específicos

- Caracterizar los instrumentos Marimba de pierna y Arco de boca.
- Crear una composición y un arreglo musical con base en el Seresesé y la Chalupa respectivamente, que incluya en ambos los instrumentos tradicionales, explicando el proceso creativo.
- Elaborar un material en formato audiovisual que evidencie la adaptación de los instrumentos en formato moderno con los ritmos seleccionados.

Marco teórico

Adaptación (arreglos) musical

Según Alchourron (2001) un arreglo es una versión organizada y orquestada de una pieza que puede ser escrita o no escrita (p. 86). Por su parte, Madoery dice que “el arreglo posee una semanticidad particular estableciendo distintos tipos de vínculos como el *tema* y la *especie-marco*” (p. 91). Treytaycinco (2020) afirma que “la combinación de instrumentos y estilos hace imprescindible en los últimos años la presencia de adaptaciones arreglos musicales para conseguir sonidos acordes con las nuevas músicas o en el marco que nuevas tendencias dentro de géneros musicales ya existentes” (párr. 3). Para Mena (2018), el arreglar “es el arte de engranar elementos musicales a manera de presentar y potenciar una composición musical previamente establecida”.

Composición musical (cinco autores que hablen sobre el tema)

Giráldez (2010) afirma que “la composición musical ya no es considerada como una ocupación reservada solo a especialistas, sino como una actividad que puede ser desarrollada por cualquier persona con el interés y la motivación necesarios” (p. 110), respecto a su constitución, esta requiere de un proceso de reflexión y de decisiones para modificar ideas a partir de lo creado con un soporte que permita conservar la obra Giráldez (2007), p. 31. Fiore (2011) menciona que “la composición musical podría ser a través de la improvisación, entendida ésta como la simultánea creación y ejecución de un discurso sonoro organizado, lo que también podría denominarse composición en tiempo real” (p. 9). Para Fernández (2017) el proceso compositivo se desarrolla en cuatro fases: la **compositiva**, (*definición del material*), la **operativa**, (*delimitación de procedimientos*); la **interpretativa** (recursos *interpretativos*) y la **compositiva**

(la música de las palabras) (p. 100). Sin embargo, para Elkin (1999) la composición como enseñanza necesita de mucha imaginación, de lo contrario sería una rutina de estereotipos, “el diálogo entre quien intenta enseñar y quien intenta aprender debería asemejarse al diálogo del compositor con sus materiales” (pp. 13, 14).

Transcripción musical

En cuanto a la transcripción musical, Martínez (2008) menciona que “si se tiene un adecuado entrenamiento auditivo el músico podrá escuchar en su mente la música en la cual piensa y escribirla, tocarla y/o cantarla” (p. 32). Por su parte Gómez (2010) dice que la transcripción “consiste en obtener una representación simbólica de la pieza que contenga todos los aspectos musicales de la misma, es decir, además de la identificación de la nota, determinar el tono, el ritmo, y la duración de la misma” (p. 44). Zurschmitten (s.f.) menciona herramientas que pueden facilitar el camino a la transcripción. “cantar previamente a transcribir una melodía escalas, acordes y diseños interválicos facilita la tarea de relacionar la melodía escuchada con conocimientos previos” (p. 891). Sin embargo, para Burcet (2018) la transcripción no se trata de tener oído o conocer el pentagrama, sino que es necesario igualar sonidos en la altura aun cuando tengan diferentes características como la posición, acentuación, métrica y tensión tonal (p. 113).

Ritmos del Caribe colombiano

Chalupa

Figura 1

Cuadro de convenciones utilizadas

TAMBOR ALEGRE

A ----- Golpe Abierto

Q ----- Quemado Cerrado

T ----- Tapado (cerrado, presionado, ahogado).

TAMBOR LLAMADOR

A----- Golpe Abierto

MARACAS

-----↓----- Movimiento hacia de debajo de la mano

-----↑----- Movimiento hacia arriba con la mano

PALMAS Y TAMBORA

-----➔----- Acentos

Fuente: Elaboración Propia

Figura 2

Patrón rítmico de la chalupa

The image displays a musical score for the 'Patrón rítmico de la chalupa' in 2/4 time. It consists of five staves, each representing a different instrument: Palmas, Maracas, Tambor Alegre, Tambor llamador, and Tambora. The Palmas staff shows a steady eighth-note pattern. The Maracas staff features a sequence of eighth notes with upward and downward arrows indicating the direction of the sound. The Tambor Alegre staff includes a complex rhythmic pattern with letters 'A', 'T', and 'Q' placed below the notes. The Tambor llamador staff has a simple eighth-note pattern with 'A' letters below. The Tambora staff shows a pattern of eighth notes with 'x' marks above, indicating specific drum strokes.

Fuente: Elaboración propia

Los folcloristas y músicos de la región lo consideran un ritmo musical con canto cadencioso. Las bases de estos ritmos se desarrollan sobre los siguientes dos compases:

- Compás binario 4/4
- Compás binario (2/2) o compás partido \mathbb{C} .

Este género es utilizado en Palenque de San Basilio en los rituales de velorio y canto fúnebre. También “lo asocian con la embarcación que transporta a los pobladores que viven a orillas de ciénagas y ríos, y que velozmente hace su recorrido: como el ritmo y canto fugaz” (Pérez, 2006).

Seresesé

Figura 3

Cuadro de convenciones utilizadas

TAMBOR ALEGRE

A ----- Golpe Abierto

Q ----- Quemado Cerrado

TAMBOR LLAMADOR

A----- Golpe Abierto

MARACAS

-----↓----- Movimiento hacia de debajo de la mano con la maraca

-----↑----- Movimiento hacia arriba con la mano con la maraca

PALMAS Y TAMBORA

-----➔----- Acentos

X ----- Golpe madera

Fuente. El patrón rítmico fue compartido por el maestro Cassiani

Figura 4

Patrón rítmico del Seresesé

The image displays a musical score for the Seresesé rhythm pattern, consisting of five staves. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The staves are labeled as follows: Palmas, Maracas, Tambor Alegre, Tambor llamador, and Tambora. The Palmas staff shows a sequence of eighth notes with accents. The Maracas staff features a complex pattern of eighth notes and rests, with some notes marked with 'Q' and 'A'. The Tambor Alegre staff uses 'x' for rests and 'Q' and 'A' for notes, with 'AA AAA' indicating a specific rhythmic sequence. The Tambor llamador staff shows a pattern of eighth notes with 'A' markings. The Tambora staff features a pattern of eighth notes with accents.

Fuente: Elaboración propia

Es un baile típico representado por los mineros afrodescendientes de la región de Zaragoza (Antioquia). Se dice que fue tomado de las danzas del Caribe por esclavos que trabajaban en las minas de oro. En su interpretación utilizan sus trajes tradicionales de laboreo y con antorchas. Además, se ubican en fila para ilustrar el final de la jornada de trabajo. Mediante su baile representan diferentes escenas donde destacan las etapas de búsqueda, zarandeo (Costa, 2009)

Metodología

Diseño

Esta investigación es de tipo descriptivo ya que según Hernández (1991) “los estudios descriptivos tienen como propósito especificar las propiedades importantes de personas grupos o comunidades, o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis” (p.2). En este documento se describen las actividades realizadas para la adaptación a la marimba de pierna y arco de boca en los ritmos: Seresésé y Chalupa en formato moderno.

El método utilizado es el etnomusicológico, ya que estudió los instrumentos seleccionados en un contexto social determinado, al igual que los ritmos; y se estudió a los ejecutantes en su contexto y acción cotidiana. Luego se trabajó la investigación creación, que según Daza (2009), “puede apostar al conocimiento del ser por sí mismo a través de la exploración técnica artística”, y continúa diciendo que “la imaginación le da la posibilidad al creador de proyectar o vivenciar mundos fantásticos para finalmente crear”, con lo cual se pudieron crear las adaptaciones de los ritmos con los instrumentos estudiados.

Esta investigación es de enfoque cualitativo, ya que este se interesa en “captar la realidad social a través de los ojos de la gente que está siendo estudiada, es decir, a partir de la percepción que tiene el sujeto en su propio contexto (Rodríguez, 1997)”. El paradigma cualitativo/interpretativo ya que su finalidad es comprender e interpretar los fenómenos socioculturales en torno a los instrumentos musicales seleccionados.

Población y muestra

El tipo de población está determinada por los ritmos e instrumentos del Caribe colombiano. En cuanto a la muestra se escogieron dos ritmos: Seresés y Chalupa; y los instrumentos a adaptar son: la Marimba de Pierna y el Arco de Boca.

Técnicas de recolección de información

Entrevistas semiestructuradas

Según Mayan (2001) “la entrevista semiestructurada recolecta datos de los individuos participantes a través de un conjunto de preguntas abiertas formuladas en un orden específico” (p. 16). Este modelo de entrevista fue aplicada a los intérpretes Juan Bertel Ruiz Calle (Arco de Boca) y a José Manuel Olivo Molano y Eliuth Olivo, (Marimba de Pierna) haciendo preguntas relacionadas con los instrumentos. Se recoge información con el fin de comprender y analizar la forma de ejecución de los instrumentos seleccionados.

Observación participante

Durante el desarrollo de este proyecto se utiliza la observación participante que es una metodología de investigación en donde el observador elabora descripciones de las acciones, los discursos y la vida cotidiana de un grupo social, Urbano (2005). Según Mayan (2001), esta es una estrategia fundamental dentro de la etnografía. Esto permite tener una perspectiva interna del escenario, busca señales de los valores e hipótesis de la cultura del grupo (p. 12).

En ese sentido se observa un grupo de intérpretes mostrando la fabricación y ejecución de los instrumentos, tanto de manera personal como a través de videos documentales; del mismo modo que se hizo con los ejecutantes de los ritmos.

Análisis documental

Según Arias (2012), la investigación documental se basa en buscar, recuperar, analizar, criticar e interpretar los datos secundarios, obtenidos y registrados por los otros investigadores en fuentes documentales: audiovisuales o electrónicas. Cuyo propósito es el aporte de nuevos conocimientos (p. 10).

Para este tipo de análisis se recurrió a videos del semillero Raíz en donde se ven a los intérpretes ejecutando los instrumentos.

Procedimiento

En primera medida se realiza la recopilación de información sobre adaptaciones de instrumentos folclóricos a formato moderno, obteniendo documentos donde se encuentran aspectos relacionados con las adaptaciones y grabaciones donde se muestran la ejecución de los instrumentos objeto de estudio con el propósito de interiorizar los patrones rítmicos, para luego entrar en proceso de adaptarlas a un formato moderno.

Se procedió a recolectar información por medio de entrevistas y videos realizados por el semillero Raíz de la CUR acerca de estos instrumentos ya que tienen una calidad de audio que permite conocer el tipo de fabricación, ejecución, sonoridad y parte de la historia de los intérpretes. Del mismo modo se trabajó para obtener información acerca de los ritmos seleccionados.

Luego de recolectar las entrevistas y elaborar los videos, se hace un análisis con base en la información recolectada de los ritmos seleccionados para la investigación.

En última instancia se realiza el proceso de adaptación a la Marimba de Pierna y Arco de Boca en los ritmos Seresesé y Chalupa, por medio de la escritura musical, con base en los siguientes criterios:

Temas propios: La Mojarra

Arreglos: Danza de Seresesé

Transcripción: Se elaborará una transcripción melódica y armónica con cada uno de los temas con los ritmos Seresesé y Chalupa.

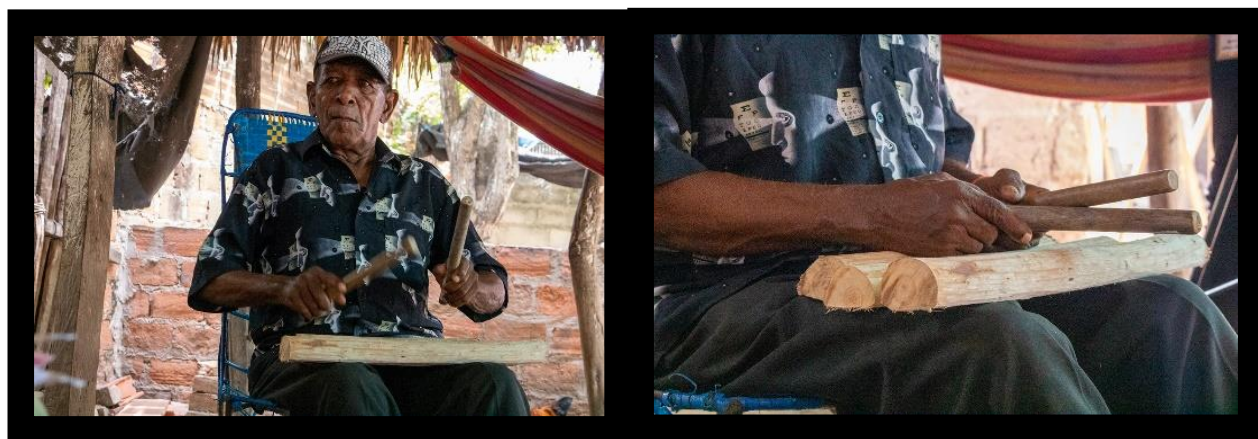
Resultados

Caracterizar los instrumentos Marimba de pierna y Arco de boca

Marimba de pierna

Figura 5

Marimba de pierna



Fuente: Las imágenes fueron compartidas por el semillero “Raíz”

La Marimba de pierna de la región Caribe colombiana es un idiófono de golpe directo donde el instrumento es percutido directamente por el ejecutante en el que se obtienen golpes aislados, netos e inconfundibles; está conformado por tres placas de madera de diferentes tamaños que dan un sonido agudo, medio y grave, que se ubica sobre las piernas del ejecutante, siendo interpretada con unas baquetas de madera. Originalmente era interpretada como un instrumento solista, que usaban para la recreación (para medir quien tocaba más). “Actualmente, en algunas ocasiones, puede ser incorporado al formato tradicional de tambores, aun así, sigue siendo identificado como un instrumento solista” (Raíz, 2020)

Construcción

Figura 6

Construcción de la Marimba de pierna



Fuente: Las imágenes fueron compartidas por el semillero “Raíz”

La marimba de pierna es un instrumento construido de manera artesanal, el artesano va al monte donde encuentra el mejor árbol de guácimo, el cual procede a cortar, luego de haber tumbado el árbol el artesano saca tres piezas de madera (una grande, mediana y una pequeña) las cuales deja secar por varios días ya que puede afectar la tonalidad de las piezas, luego de haber dejado que se saliera la humedad, el artesano la coloca en sus piernas (así como su nombre lo indica) y comienza a tocar el instrumento con 2 baquetas hechas de la misma madera.

Las siguientes fotos fueron tomadas del video “Marimba de pierna” Episodio 2: El instrumento y su música (Video del semillero de investigación “Raíz” de la corporación universitaria reformada).

Repertorio

Este es un instrumento acompañante y solista en el que se ejecutan varios ritmos tradicionales del Caribe colombiano como el Son de negro, Son de pajarito, ritmos de Cumbia y del Bullerengue. Uno de los temas principales es la rama e' tamarindo de Petrona Martínez, la cual es popular ya que maneja el ritmo de Son de negro, un ritmo presente y tradicional en Santa Lucía, Atlántico que es acompañado por varios bailarines que bailan al son que mueve dicho ritmo.

Arco de boca

Figura 7

Arco de boca



Fuente: Las imágenes fueron compartidas por el semillero “Raíz”

El arco de boca es un instrumento cordófono de palo con un arco musical heterocorde (Provistos de una sola cuerda hecha de un material distinto al del arco) que tiene una cuerda extraña añadida al arco, conformado por una pieza de madera de totumo en una forma de un arco de flechas, y una cuerda de napa de palma que se pulsa con una baqueta pequeña de madera; en el otro extremo el ejecutante abre y cierra su boca, para producir los sonidos armónicos.

Al igual que la Marimba de pierna, este instrumento es interpretado por una persona de avanzada edad. En este instrumento el ejecutante puede tocar diferentes ritmos del Caribe colombiano que puede ser acompañado por un tambor. Los temas que se ejecutan en este instrumento también pueden ser cantados, por lo que puede ser un instrumento acompañante, (Raíz, 2020).

Construcción

Construcción del Arco de boca

Figura 8

Construcción del Arco de boca



Fuente: Las imágenes fueron compartidas por el semillero “Raíz”

El artesano corta una madera de árbol de totumo y lo dobla en forma un arco de flechas, luego realiza un corte a un pedazo de napa de palma cortándole las hojas, y corta la napa hasta que quede delgada, ya que cumple la función como cuerda, y la amarra a cada extremo del palo. Con una banqueta pequeña de madera el ejecutante pulsa la cuerda en uno de los extremos y en el otro utiliza la cavidad bucal para hacer que el instrumento emita sonidos armónicos.

Las siguientes fotos fueron tomadas del video “Arco de boca” Episodio 2: El instrumento y su música (Video del semillero de investigación “Raíz” de la corporación universitaria reformada).

Repertorio

La mayoría de los temas que se ejecutan en este instrumento son propios de la vida cotidiana y experiencias del cantautor. En este instrumento el ejecutante suele tocar diferentes ritmos del Caribe colombiano como lo son el merengue vallenato y la cumbia, acompañado de un tamborero. Además de ejecutarlo tan bien canta sus temas los más conocidos como “Ya me voy” la cual repite la misma letra en toda la canción como si diera un aviso de que se está yendo del lugar, otra canción es “Se van los indios pa' palmar” la cual habla de la travesía de los indios para buscar la palma real, ambas letras escritas por el maestro Juan Bertel.

Crear una composición con base en la Chalupa y un arreglo musical con base en el Seresesé, que incluya en ambos los instrumentos tradicionales

Al momento de hacer la composición, en el caso de la chalupa, se toma como referencia en el canto (videos) el grupo de bullerengue Tonada, para observar la forma en la que está construido el tema, que es canto y coro responsorial. Esto fue basado en los conceptos de (Fiore, 2011) que menciona que la composición podría ser una creación simultánea y un discurso organizado usando la improvisación, y de (Fernandez, 2017) que mencionan que una composición se desarrolla en cuatro fases: compositiva (*definición del material*), operativa (*delimitación de procedimientos*), interpretativa (*recursos interpretativos*) y compositiva (*musicalidad al material definido*).

Composición en Chalupa

Fase compositiva - definición del material

Se toma como referencia videos del grupo de bullerengue Tonada, específicamente se escogió el ritmo de chalupa para observar la forma en la que está construido el tema, que es canto y coro responsorial. Teniendo en cuenta que la chalupa es un ritmo rápido, éste se llevará a un aire de cumbia, es decir, un poco más cadencioso. Además, se escogieron instrumentos como el bajo, guitarra, batería para dar un aire más moderno incluyendo el arco de boca cuya función en esta composición fue de acompañamiento melódico utilizando un “Rif o melodía repetitiva” en fragmentos específicos del tema.

Fase operativa

Figura 9

Melodía de carácter tonal



Fuente: Elaboración propia

La melodía anterior mantiene el ictus inicial del alegre puede tomarse como tonal (Sol Mayor), como lo establece la armadura al inicio del tema (Alteración al inicio que da nombre a la tonalidad).

Teniendo en cuenta lo anterior, se crea un tema al que se denomina La mojarra, y se empezó a escribir una serie de palabras relacionadas a la “mojarra”. Luego se realiza una organización de las palabras para establecer una letra acorde al título de la canción y se le da musicalidad la letra definida. Se utilizan acordes cuartales que le den un color diferente a la melodía para tenga un aire tonal en la primera parte de la estrofa y modal en la parte donde responde el coro. La melodía puede tomarse como tonal (Sol Mayor) o modal (Sol Mixolidio), por cómo empieza y termina la frase.

Figura 10

Melodía de carácter modal



Fuente: Elaboración propia

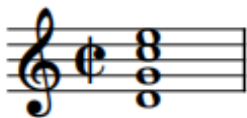
La melodía puede tomarse como modal (Sol Mixolidio) por la nota “Fa” que se encuentra sin alterar (La escala mixolidia es una escala dominante que se caracteriza por su 7° menor)

Fase interpretativa

La canción tiene tres estrofas que siempre hace la misma línea melódica en todo el tema, y se utilizan acordes cuartales que no son comunes en este tipo de música para que la armonía se sienta un poco modal. Las siguientes son las progresiones armónicas utilizadas en el tema:

Figura 11

Armonía acorde Do/Re: (D, G, C, E)



Fuente: Elaboración propia

Figura 12

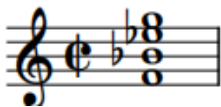
Armonía acorde Re/Mi: (E, A, D, F#)



Fuente: Elaboración propia

Figura 13

Armonía acorde Eb/Fa: (F, Bb, Eb, G)



Fuente: Elaboración propia

Figura 14

Armonía acorde Fa/Sol (G, C, F, A)



Fuente: Elaboración propia

En la primera estrofa, del compás 1 al 8 entra la voz con voz de cantadora en ante compás junto a la percusión. Del compás 9 con ante compás hasta el 14, responde el coro. En el compás 21 y 29 el coro responde con el wampirreo (Frase que interpreta el cantante manifestando un momento de goce o euforia), y del compás 33 al 36 hay un espacio para la instrumentación dando aviso de que va a entrar el tema de nuevo.

En la segunda estrofa se hace el mismo procedimiento que en la primera y sobre la anterior. Del compás 37 con ante compás al 44 empieza la voz principal y el coro responde en el compás 45 con ante compás hasta el 55. En el compás 57 hasta el 64 el coro responde con el wampirreo y después hay un pequeño espacio del compás 65 al 68 para la instrumentación dando aviso de que va a entrar el tema de nuevo.

En la tercera estrofa del compás 69 al 75 la voz principal alarga la nota al final de la frase. El coro responde del compás 76 con ante compás hasta el 98 y del 101 en adelante el coro hace un grito de wampirreo (*wepa jeee, etc.* Típica frase que refleja alegría o goce en las músicas tradicionales del Caribe colombiano) hasta hacer un *decrescendo* de la armonía y quede la percusión.

Se puede ver que cuando el coro responde llega con más intensidad y en esa fuerza la percusión tiene más protagonismo hasta que entre la voz líder, siguiendo un ciclo de pregunta y respuesta entre las voces.

El arco de boca se verá como un instrumento acompañante dentro de toda la canción.

Fase compositiva final

En este punto, se aplican todos los procedimientos de las fases trabajadas anteriormente. Es decir, se define el material con el que se va a trabajar escribiendo una letra para construir una melodía y establecer la forma de la canción con cada una de las indicaciones para darle la musicalidad al tema manteniendo la esencia en el ritmo de chalupa dándole un aire más moderno.

Arreglo en seresesé

Fase compositiva - definición del material

En el arreglo se escoge un video como referencia para conocer la estructura del tema y los ritmos que se ejecutan. Al momento de ver el video se evidencian los ritmos Seresesé y Mapalé, pero este arreglo se hará en los ritmos Seresesé y Puya Atlanticense, ya que tienen la misma métrica ternaria agregando el bajo, batería, guitarra, saxofón, trompeta incluyendo la marimba de pierna.

Figura 15

Fase operativa



Nota: Se hizo una transcripción de la melodía ya que no hay registro de ello.

Fase interpretativa

En esta fase después de hacerse la transcripción, se identifica los instrumentos tradicionales que se escuchan en el video para luego darle una adaptación moderna acompañados con el bajo, batería, guitarra y vientos y así enriquecer a melodía utilizando acordes con 7ma (*maj7, IIIm7, V7*).

El ritmo principal que se manejará en este arreglo es en el Seresesé. Al inicio del tema entraran los vientos haciendo una *intro* junto a la percusión de 16 compases para luego dar la entrada a *tutti*.

Después de los 16 compases, el segundo ritmo que se hará el arreglo es en Puya Atlanticense que es un ritmo más rápido que se puede tomar como 2/2 o 6/8 y que puede ir acorde con el ritmo de Seresesé. La guitarra cuando las voces cantan hace un pequeño acompañamiento tocando arpeggios sobre la melodía mientras que el piano y el bajo hacen el acompañamiento.

Fase compositiva final

En esta fase, se establece todo lo realizado en los puntos anteriores y se le agrega una nueva interpretación en la musicalidad, así como lo exponen (Fernandez, 2017), agregándole los ritmos

seleccionados para este arreglo. (seresésé y puya atlanticense)

Elaboración de material en formato audiovisual

La finalidad de este material audiovisual es evidenciar la adaptación de los instrumentos en formato moderno con los ritmos seleccionados.

Se elaboraron dos videos, en el primer video, llamado “La mojarra”, se puede apreciar en el audio cómo se siente esa alegría que caracteriza el ritmo de chalupa en el Caribe colombiano, se nota como el ejecutante del arco de boca hace su acompañamiento en el ensamble y como dentro de este se logra apreciar su sonido característico, ese pequeño timbre que solo ese instrumento tiene, dando así un pequeño detalle, pero importante a la hora de acompañar y ejecutar el instrumento en este ritmo, dando así una muestra de cómo este instrumento en vía de extinción logra dar un aire fresco y moderno a este ritmo y ensamble.

En el segundo video, llamado “Seresésé”, se puede apreciar como la marimba de pierna (instrumento percutivo del atlántico) logra de manera contundente y firme dar un nuevo aire a este ritmo y como su ejecutante dentro del ensamble consigue que el instrumento tenga un acompañamiento como un solista/protagonista dentro de este, dando a demostrar como es posible acompañar y crear estos formatos y arreglos para un instrumento que puede que no esté en un futuro entre nosotros.

Conclusiones

En síntesis, se puede decir que la música y sus tradiciones populares en el Caribe colombiano han sido un referente en la identidad cultural del Caribe, por lo tanto, en la actualidad a pesar de la constante evolución y variación de los distintos ritmos es indispensable mantener la esencia de estos.

Los formatos instrumentales en la actualidad ofrecen una gran variedad de colores y posibilidades por ende se quiere resaltar la importancia de estos instrumentos e incluirlos en el folclor. En este punto se pretende que la Marimba de pierna y el arco de boca puedan ser adaptados en estos formatos instrumentales modernos dando como resultado un ensamble no convencional y contribuyendo a la preservación de estos instrumentos que están en vía de extinción.

Durante la investigación de este trabajo se realiza de manera audiovisual la composición y adaptación de estos instrumentos a dos ritmos del Caribe colombiano (Chalupa y Seresesé) posibilitando con la inclusión de aquellos, un ensamble con un sonido innovador sin perder lo tradicional.

Recomendaciones

Teniendo en cuenta las conclusiones anteriores se recomienda:

Mantener la esencia de los distintos ritmos de la música folclórica del Caribe colombiano y sus tradiciones populares pese a la constante evolución de la misma, ya que son un referente en la identidad cultural del Caribe.

Preservar instrumentos musicales que están en vía de extinción como lo son la Marimba de pierna y el Arco de boca incluyéndolos en el folclor, usando formatos instrumentales que ofrezcan una gran variedad de posibilidades.

Utilizar herramientas audiovisuales para la composición y adaptación de ritmos del Caribe colombiano con el fin de crear ensamble con un sonido innovador sin perder lo tradicional.

Referencias bibliográficas

Hernández. (1992). *El que sabemos*. Soledad: Norma.

Raíz, G. d. (1 de Febrero de 2020). *Instrumento musicales en vías de extinción*. (R. Flores, Editor, & J. Cassiani, Productor) Obtenido de La investigación Raíz:
<https://raiz.unireformada.edu.co/la-investigacion/>

UNESCO, L. (2003). *UNESCO*. Obtenido de <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>

Pallares, J. J. (2015). Adaptación de ritmos tradicionales a la batería (Son corrido, son de negro y guacherna). En J. J. Pallares, *Adaptación de ritmos tradicionales a la batería (Son corrido, son de negro y guacherna)*.

Arroyave, F. H. (2017). Tesis Colombia Universidad Reformada. En F. H. Arroyave, *Adaptación y ejecución de la guitarra en los ritmos lumbalú, bullerengue sentaó, y chalupiaó del palenque de san basilio*. Palenque de San Basilio.

Anzola, C. D. (2018). *Adaptación e interpretación: abosao, pasillo fiestero y porro chocono*. Obtenido de <https://repositorio.unbosque.edu.co/handle/20.500.12495/3138>

Rojas, M. J. (2014). *Adaptaciones y arreglos de música carranguera para cuarteto de clarinetes. Una propuesta a partir del estudio de tres temas carrangueros del Tocayo Vargas*. Obtenido de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1459>

Mena, P. (2018). *Arreglos Musicales - Introducción: "La importancia de la melodía"*. Obtenido de Arreglos Musicales - Introducción: "La importancia de la melodía":

<https://steemit.com/spanish/@pechichemena/arreglos-musicales-introduccion-la-importancia-de-la-melodia>

Giráldez, A. (2010). *La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet*. Obtenido de La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet: <https://rieoei.org/historico/documentos/rie52a06.htm>

Giráldez, A. (2007). *La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet*. Obtenido de La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet: <https://rieoei.org/historico/documentos/rie52a06.htm>

Fiore, H. (2011). *Artículo, Composición Musical UNL*. Obtenido de Artículo, Composición Musical UNL: https://www.academia.edu/7258428/Articulo_Composicio_n_Musical_UNLP

Collado, F. (1997). *Hernández Sampieri*. Obtenido de Hernández Sampieri: <https://josetavarez.net/Compendio-Metodologia-de-la-Investigacion.pdf>

Fernández, S. J. (2017). *La composición musical. De la universidad al aula*. Obtenido de La composición musical. De la universidad al aula: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/464>

Zurschmitten, G. (s.f.). *EL CAMINO PARA LA TRANSCRIPCION MUSICAL*. Obtenido de Herramientas facilitadoras: ¿realmente funcionan?: <http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/102.Zurschmitten.pdf>

Burcet, U. y. (2018). *LAS RELACIONES ENTRE MÚSICA Y PARTITURA QUE ESTABLECEN LOS JOVENES SIN CONOCIMIENTO DE LA NOTACION MUSICAL*. Obtenido de LAS RELACIONES ENTRE MÚSICA Y PARTITURA QUE ESTABLECEN LOS JOVENES SIN CONOCIMIENTO DE LA NOTACION MUSICAL:
<https://www4.fba.unlp.edu.ar/jidap2022/wp-content/uploads/sites/4/2022/11/6.-Burcet-Beltramone-y-Uzal.pdf>

Pérez, M. A. (2006). La música son de negro y son de pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del bajo Magdalena. En M. A. Pérez, *La música son de negro y son de pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del bajo Magdalena* (pág. 123). El Artista. Obtenido de La música son de negro y son de pajarito, punto de convergencia de la cultura tradicional y la oralidad de las comunidades del bajo Magdalena:
<https://www.redalyc.org/pdf/874/87400309.pdf>

Hernández. (1991). UNIDAD 3 EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN. En E. G. Enciso., *UNIDAD 3 EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN* (pág. 2).

Daza, S. L. (2009). Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación de las artes. En S. L. Cuartas, *Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación de las artes*. Universidad de Manizales: Planilla educativa.

Costa. (2009). *¡Investigar... nos ayuda a descubrir lo mejor del mundo de la academia!!!*
¡Obtenido de Investigar... nos ayuda a descubrir lo mejor del mundo de la academia!!!:
<http://investigarcultura.blogspot.com/2016/02/la-danza-del-serecese.html>

Gómez, S. (2010). *Transcripción de música polifónica para piano basada en la resolución de grupos de notas y estados finitos*. Obtenido de Transcripción de música polifónica para piano basada en la resolución de grupos de notas y estados finitos:

<https://www.redalyc.org/pdf/925/92513106006.pdf>

Martínez, F. E. (2008). *LA INCIDENCIA DE LA MEMORIA MUSICAL EN EL DESARROLLO DE LA COMPETENCIA AUDITIVA*. Obtenido de LA INCIDENCIA DE LA MEMORIA MUSICAL EN EL DESARROLLO DE LA COMPETENCIA AUDITIVA:

<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/01/incidencia-memoria-musical-competencia-auditiva.pdf>

Rodríguez, B. (1997). El investigador cualitativo ¿Rol o estilo de vida? En S. I. Mejía, *El investigador cualitativo ¿Rol o estilo de vida?* REVISTA POIESIS.

Mayan, M. J. (2001). Una Introducción a los métodos cualitativos. En M. J. Mayan, *Una Introducción a los métodos cualitativos: Método de entrenamiento para estudiantes y profesionales*. Puebla - México.

Urbano, Y. y. (2005). *Técnicas para investigar y formular proyectos de investigación*. Obtenido de Técnicas para investigar y formular proyectos de investigación: <https://ies6043-sal.infed.edu.ar/sitio/upload/YUNI-URBANO-2006-Tecnicas-para-investigar.pdf>

Arias, F. G. (2012). *ISSUU*. Obtenido de ISSUU:

https://issuu.com/fidiasgerardoarias/docs/fidias_g._arias._el_proyecto_de_inv

Alchourron, R. (2001). *Composición y Arreglos de Música Popular Rodolfo Alchourron*.

Obtenido de Composición y Arreglos de Música Popular Rodolfo Alchourron:

https://www.academia.edu/27224435/Composicion_y_Arreglos_de_Musica_Popular_Rodolfo_Alchourron

Anexos

Anexo A. Entrevista al profesor Robiro Márquez

Institución: Corporación Universitaria Reformada.

Dependencia: Licenciado en música y docente de percusión.

Programa Música profesional.

Entrevistador 1 Leonardo De las salas.

Entrevistador 2: Luis David Meza.

Entrevistado Robiro Márquez.

Lugar Corporación Universitaria Reformada, Barranquilla, Colombia.

Fecha 04 de noviembre del 2020.

1. Entrevistador 1 (E1): Buenos días, Maestro Robiro.
2. Entrevistado (Ent): Buenos días.
3. Entrevistador 2 (E2): Tenemos 3 ejes temáticos: la primera que es adaptación, la segunda que es creación y la tercera que es, dentro de la adaptación, nuestra primera pregunta es: ¿Qué papel juega lo tradicional dentro de lo moderno? Y ¿cómo eso ayuda a la adaptación?
4. Ent: El papel que juega lo tradicional es fundamental porque para ustedes poder llegar a un concepto que me imagino que ustedes quieren una innovación, lo tradicional debe estar como base para que ustedes puedan desarrollar algo para llegar a algo moderno dentro de la adaptación, porque es que no se puede hablar de modernidad si no hay unos

antecedentes, ¿sí me explico? Nosotros no podemos hablar del computador que es un elemento contemporáneo o moderno, sin antes haber visto las máquinas de escribir, ¿me explico?

5. E2: Sí

6. Ent: Entonces si esa primera tecnología o ese avance que en su momento fue un boom, como la máquina de escribir, que ahora mismo es obsoleto, pero para que eso fuera obsoleto, ellos fueron los que marcaron lo que ahora es esto, un computador o una tablet que son máquinas de escribir pero digitales, todavía se usan elementos de la máquina de escribir en cualquier elemento tecnológico, haciendo ese paréntesis o esa analogía de lo que vemos ahora mismo a la música, nos damos cuenta que hay que analizar cuál es el concepto de eso tradicional para que dentro de la adaptación que vayan hacer se vuelva moderno o contemporáneo que creería yo que podría hacer la palabra correcta. Creería yo que lo tradicional es la base de todo, es lo que arma el concepto a cualquier estilo musical que vayamos a adaptar o hacer fusiones.

7. E1: Ok profesor, ¿Qué elementos se deben tener en cuenta a la hora de hacer una adaptación rítmico-melódica a una adaptación que no hace parte de ese formato?

8. Ent: Yo creería que eso es un proceso creativo, y dentro de ese proceso creativo lo que ustedes deben tener pendiente de esa adaptación aparte de lo rítmico melódico, creería yo que ustedes tienen que mirar y tener en cuenta todos los ensambles tradicionales y todos los elementos que conforman ese ensamble. ¿En este caso si los ritmos son seresesé, fandango de lengua, merengue vallenato y chalupa, yo estoy viendo algo aquí que es que el seresesé, el fandango y el merengue vallenato están a 6, ¿me explico? Están en un

compás de 6/8 y la chalupa por lo general está en 4/4 creería yo que estos elementos que conforman estos ritmos que ustedes colocaron aquí, si harán una adaptación de estos ritmos que colocaron, creería yo que la mejor forma de que puedan engranar es que por ejemplo: en la marimba de pierna puedan utilizar las melodías de las gaitas, en el fandango poder utilizar la parte melódica de los metales para poder hacerlo en la marimba, lo que hace el acordeón en el merengue que lo haga la marimba, lo que hace la flauta de millo o lo que hace las gaitas en la chalupa que lo haga la marimba y quizás en algún tipo de *background* que se oiga en el fandango sobre todo que lo pueda reemplazar el arco de boca o parte melódicas de las letras adaptarlo, entonces tener pendiente las melodías que se están dando en estos ritmos que están proponiendo para hacer las adaptaciones y que más sería lo que hay que tener pendiente la voz si es que estos ritmos son cantados, creería yo que esto es lo que hay que tener más en cuenta ya que los instrumentos que están usando son instrumentos melódicos y en su momento la marimba puede actuar como un instrumento armónico, entonces deben tener en cuenta también el *background* que se vaya a usar.

En la parte rítmica creo que no se podría hacer mucho de cierta forma, pero por ejemplo creería yo que pueden utilizar para que tenga algún sentido diferente hablando de lo moderno de la marimba pueden utilizar dosillos, porque estos ritmos son a 6 entonces podrían tensionar un poquito con dosillos y cuatrillos como para darle un aire “moderno”.

Eso en la música del pacífico es muy común por ejemplo en el seresesé es un ritmo que es de allá que también se toca acá, es un baile que nació allá y se adaptó el ritmo al baile, como pasó en muchos de los ritmos que tenemos acá, entonces sería bueno que usaran ese tipo de cosas, por ejemplo en el merengue vallenato los acordeoneros usan mucho eso, usan mucho esas tensiones

rítmicas, los dosillos y cuatrillos, sería bueno que lo tuvieran en cuenta a la hora de hacer la adaptación rítmico melódica.

9. E1: ¿De qué manera beneficia estas adaptaciones a los intérpretes de la música folclórica?

10. Ent: Pues los beneficios son muchos la verdad, primero creería yo que se va hacer un antecedente de este tipo de música, de cierta forma esta música no ha trascendido porque es música muy natural que no se ha vuelto académica todavía y es bueno que estén trabajando en esto y esto lo están haciendo los estudiantes de música de colocar esto y subirla de nivel, con esto me refiero a que será música que no es solamente de la tradición oral sino que está transformándose a tradición escrita por decirlo así entonces ya se vuelve “música académica”, por qué se vuelve música académica? Porque si vienen unos investigadores de suiza, unos suecos, los manes son músicos y saben de música y leen su partitura, lo que ustedes están haciendo y como ustedes hablaron, entonces ya hay un antecedente que la música de nosotros que es tradicional y que es de tradición oral ya es algo que se vuelve música del mundo, porque eso que ustedes ya están transcribiendo tanto la percusión como la parte melódica armónica y demás ya se vuelve música del mundo ya es algo que no solo vamos a tocar aquí en Colombia si no que es música que se puede transformar y como tal beneficia a nuestra música folclórica que es algo que no solo va hacer interpretado por nuestros músicos si no que va hacer interpretado por cualquier persona del mundo entonces ya deja de ser música tradicional Colombiana y pasa hacer world music ya es algo que se transforma, a eso me refería con subirle de nivel, ya es algo que deja de ser simplemente la tradición oral para volverse música del mundo, creería yo que ese es uno de los beneficios más poderosa que tendría esta

adaptación que ustedes van hacer, que me imagino yo que ustedes van a escribir esta música y hacer los patrones rítmicos y demás, creería yo que están transformando o están poniendo de gala esta música que están ustedes investigando.

11. E2: ¿Y la estructura? ¿Qué forma llevan estas composiciones?

12. Ent: Aquí ya pasamos a creación, pues estas músicas como son muy tradicionales se maneja el concepto de la música natural y el concepto de la música natural básicamente se basa en la pregunta y la respuesta, si ustedes se dan cuenta la mayoría de estos ritmos son bailes cantados y básicamente su forma está basada en esto. Como les dije ahorita, la forma estructural que están estos ritmos (seresesé, fandango e' lengua, merengue vallenato) están a 6 en su estructura normal y la chalupa en 4/4, creería yo que dentro de la creación de la creación de esto que están haciendo, tendrían que tener pendiente dentro de lo tradicional ese tipo de elementos, en que compases están? ¿Qué tipo de música se maneja? Y generalmente se ve mucho eso, el tema de la pregunta y la respuesta, entonces tienen que tener muy pendiente eso, analizar rítmicamente, melódicamente, como los ritmos cambian con respecto a la estrofa con el coro, si es que se puede decir si hay una estrofa y un coro, entonces todos esos elementos deben tenerlos a la hora de crear ustedes sus fusiones o adaptaciones, deben estar muy pendientes a todo lo que tradicionalmente llevan escuchando con todos estos ritmos que ustedes están hablando.

13. E2: ¿Qué nos puede decir la voz en estos ritmos? ¿Qué papel juega?

14. Ent: Creería yo que la mayoría de este tipo de temas, algunos son de lamento otros son de burla, algunos son dados a la naturaleza, si ustedes van hacer sus músicas con respecto a esto, creería yo que por lo menos tengan pendiente esto, quizás si no van hablar de

ninguno de estos elementos, la mayoría de estos ritmos la gente los usaba para cantar para mejorar sus labores diarias como esclavo o en su defecto cantarle a la naturaleza, para cantarle a la mujer a su belleza, entonces si ustedes van hacer letras con respecto a este tipo de músicas, no vayan a salir con una letra barra, si no que tengan pendiente algo de esto que tienen ahí como evidencia como algo que venimos escuchando, creería yo que el papel de la letra es fundamental, y más en la tradición porque son letras del común, letras de algo que se vive a diario.

15. E1: ¿Cuál es la importancia de hacer un material audiovisual?

16. Ent: Sería súper genial, de hecho lo tienen que hacer no solamente como evidencia de lo que están haciendo si no por dejar un legado, porque detrás de este proyecto que están haciendo vienen muchos más, no sé si ya exista un proyecto parecido a este, ustedes están abarcando un poco más, están analizando la música tradicional como tal y están mirando cómo adaptar 2 instrumentos que están siendo o que vienen siendo olvidados en esos ritmos que están dando, este proyecto tiene muchos más elementos, este proyecto es bandera, por lo tanto entre más enriquecido esté mucho mejor para ustedes, para mi ustedes tienen que dejar evidencia audiovisual de la música y la adaptación, de la forma musical también, partituras, letras, líneas melódicas, entre más enriquecido esté el proyecto, más barreras van a romper, lógicamente les van a llegar las críticas porque están metiendo dos instrumentos que no hacen parte de este ensamble tradicional pero si los meten bien y si analizan la forma, la melodía y la rítmica que tienen estos ritmos les aseguro que puede pasar desapercibido y pueden lograr una adaptación interesante, este proyecto que ustedes llevan mientras más enriquecido esté mucho mejor va hacer la

transición y puede llegar mucho más lejos si ustedes trabajan fuertemente en la parte audiovisual, en la parte creativa, creo que puede llegar mucho más allá.

17. E2: ¿Cuántas variaciones hay en estos ritmos? ¿Y en el momento de hacer la transcripción es recomendable hacer una variación o se pueden meter varias?

18. Ent: Para mí cuatro ritmos es mucho, deberías analizar eso con su profesor, creería que con 3 estaría bien, en esta parte tendrían que ver las variaciones de cuatro ritmos y cuatro ritmos que no son lineales, quizás el más lineal que tenemos aquí es el seresesé creería yo, por su forma tradicional, es un ritmo que se hizo para un baile, entonces es un ritmo ligado a la parte visual de los que están ejecutando el baile pero por ejemplo la chalupa es un ritmo que tiene muchas variaciones, el merengue vallenato también, estamos hablando de variaciones no solamente de ritmo y armónica, si no que estamos hablando de que son géneros o aires en el caso del merengue vallenato, son géneros que llevan estrofa y coros entonces si hay que hablar de las variaciones de las estrofas y de los instrumentos de las partes armónicas y melódicas y de los elementos de la parte del coro y como suena la parte de la improvisación del acordeón, ya que varios instrumentos se cierran y quedan la caja y la guacharaca quedan acompañando casi que de la mano lo que el acordeonero está haciendo y ya el bajo a veces se calla o también empieza a seguir el acordeón, entonces cuando ya el acordeonero termina sus notas, entonces viene la sabrosura que ellos le llaman y ahí si se mete el bajo y se meten los demás instrumentos que están en el ensamble, entonces estamos hablando de un numero amplio de variaciones y deben tener eso presente de acuerdo del ensamble que ustedes escojan, para mí se les va a engrandecer el trabajo en esta parte, ya que tienen que analizar esto en los cuatro ritmos, creo que con 3 o hasta con 2 pueden hacer un buen proyecto de grado y con respecto a

esta pregunta que me dices, si es recomendable usar esas variantes ya sean 1 o 2, tienen que usar todas las variantes, ya que ustedes están trabajando desde lo tradicional para poder adaptar algo y lograr que sea una fusión o adaptación contemporánea o moderna, tienen que tener pendiente toda la parte tradicional para que los elementos que van a meter en la marimba de pierna y el arco de boca puedan lograr una adaptación lo más idónea a lo tradicional pero logrando esa modernidad que quieren ustedes y lograr que esa música que van hacer logre impactar al público tradicional y a nosotros que estamos siempre en pro de innovar si se puede decir ya que esto es un innovación o más bien una nueva sonoridad o quizás lograr tener un elemento diferente dentro de lo tradicional, eso también es un tema que ustedes tienen que delimitar, que es lo que realmente que ustedes quieren, si lograr una nueva sonoridad con los temas que están haciendo o un experimento para ver que tal suena, entonces esas preguntas deberían hacérselas ustedes en el momento de la creación que es lo que queremos? ¿A quiénes queremos impactar? ¿Cuál es la población que queremos llegar?, ¿a dónde quieren llegar y que tan lejos están apuntando?

Deben de tener en cuenta todo, no solo la parte de ritmos si no la parte melódica, armónica, la voz, el baile, en la parte del merengue vallenato el acordeón y como trabajan armónicamente, dentro de ese ensamble tradicional o típico, deben delimitar eso, creería yo que como lo llevan está muy bueno me gusta, pero hay cosas que deben delimitar y preguntarse para saber a dónde van a llegar con esto, muchas felicitaciones y a la orden para lo que necesiten.



FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Adaptación de la Marimba de Pierna y Arco de Boca en cuatro ritmos del Caribe colombiano en formato moderno: seresesé y chalupa.

Investigadores Principales: Leonardo de Las Salas Rangel, Luis David Meza Díaz.

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es recopilar información acerca de la adaptación de la marimba de pierna y el arco de boca, sus características tanto musicales como del instrumento mismo, y conocer el contexto sociocultural en el cual está inmerso.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte etnomusicológico que pretende conocer las particularidades musicales de la Marimba de pierna y el Arco de boca adaptándolos a un formato moderno.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizar únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le

solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio ayudarán a la divulgación de la adaptación de la Marimba de pierna y el Arco de boca en el cual se elaborará un material audiovisual.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar o retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de estos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones virtuales, además de revistas, conferencias, entre otros, pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes ni con los patrocinadores.

Contactos:

Si tiene dudas puede **comunicarse con el investigador**

Leonardo De Las Salas Rangel al teléfono 3012280502

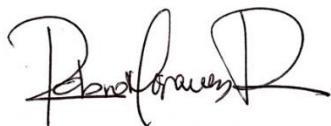
Luis David Meza Díaz al teléfono 3164234026

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 11 días del mes de Septiembre del año 2023.



Firma y cédula del participante

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador _____

Firma _____

Fecha (dd/mm/aaaa) _____

Anexo B. Entrevista al profesor Rubén De La Hoz

Institución: Corporación Universitaria Reformada.

Dependencia: Licenciado en música y docente de percusión.

Programa: Música profesional.

Entrevistador 1: Leonardo De las salas.

Entrevistador 2: Luis David Meza.

Entrevistado: Rubén De la hoz.

Lugar: Corporación Universitaria Reformada, Barranquilla, Colombia.

Fecha: 15 de febrero del 2020.

1. **Entrevistador 1 (E 1):** Buenos días, maestro Rubén.
2. **Entrevistado (Ent):** buenos días muchachos.
3. **Entrevistador 2 (E 2):** En este trabajo estamos manejando tres ejes temáticos: la primera que es adaptación, la segunda que es creación y la tercera que es dentro de la adaptación, nuestra primera pregunta es: ¿Qué papel juega lo tradicional dentro de lo moderno? Y ¿Cómo eso ayuda a la adaptación?
4. **Ent:** Ok, tienen que tener en cuenta que una cosa es adaptación y otra es acompañamiento, entonces cuando tú te refieres a adaptación es cuando tomas un patrón rítmico de un instrumento y lo tocas con otro, ahí estas adaptando, es como cuando te vas a Bogotá y toca adaptarse al clima de allá, por ejemplo, tomar lo que hace la flauta de millo en la puya loca y esa melodía y adaptarlo a la marimba, entonces lo que juega lo

tradicional en lo moderno, todo lo que es moderno se construyó desde los ritmos tradicionales, para poder buscar la manera de los acompañamientos debes ver lo tradicional, porque si harás un Groove en la batería, bajo o guitarra, tienes que ver cómo es lo tradicional, por ejemplo, si lo pondrás en el bombo de la batería acompañándolo como si fuera un rock a la cumbia tradicional conociendo que tienes un golpe en la tambora que está en algún lugar que no lo lleva en el rock, entonces es bueno revisar que hace la tambora para que sepas como acompañarlo con el bombo, entonces el Groove lo construyes desde lo tradicional, por eso es lo más importante a la hora de adaptarlo. Adaptar primero el ritmo sabiendo cómo es lo tradicional y con los acentos.

5. **E 2:** ok creo que con lo que acaba de decir contestó la segunda pregunta que tenemos ¿Qué elementos se debe tener en cuenta a la hora de hacer una adaptación rítmico - melódica a un instrumento que no hace parte de ese formato?

6. **Ent:** Ok, en mi clase yo siempre digo que hay 2 maneras de adaptar, una por instrumento de sonido similar o por acentos, por ejemplo, cuando estas en la batería y coges la maraca y se la adaptas al hit hat, el llamador en el tom 1, el alegre en el redo y la tambora en el bombo, pero si tu construyes un Groove diferente que suene más rock o pop eso ya es acompañamiento, no es lo mismo por ejemplo, que vas a tocar porro que tienes un redoblante, un bombo y unos platillos tradicionales y aparte está la batería, la batería lo que hace es acompañamiento porque ya está lo tradicional, pero si no estuvieran esos elementos tradicionales, la batería si le tocaría adaptarse a lo que hacían esos instrumentos por separado, entonces deben tener en cuenta eso a la hora de adaptar, lo otro es por acentos, tomar los acentos más importantes y ponérselos al instrumento que no es tradicional, esas serían las 2 maneras de hacer una adaptación.

7. **E 1:** Profe y ¿de qué manera benefician estas adaptaciones a los intérpretes de música folclórica?
8. **Ent:** Los beneficia en que la música tradicional comienza a hacer un poco más comercializada y eso ayuda a que la conozcan más, porque si tú te das cuenta el vallenato que pega afuera del país es el vallenato llorón, y el merengue en mi época cuando estaba pegando, ¿Cuál era el que pegaba aquí? El merengue de enamorado “dile que también me amaste, dile dile” los que te hacían sentir enamorado, cuando empezaron a venir los merengues como “es que tu estas tan buena, sabrosamente buena” cosas que son muy tradicionalistas de república dominicana, empezó a perder el merengue fuerza y ya no tiene tanta fuerza en nuestro país, ¿Si me entiendes? El vallenato llorón es el que pegó afuera como por ejemplo Carlos vives, los inquietos, los diablitos, entonces eso trajo a que la balada se metiera en el vallenato y así se beneficiaron todos los vallenateros tradicionales con eso y empezaron a tocar y pegar en el interior del país haciendo yuca, siendo que los cachacos no eran vallenateros, empezaron a escucharlo, entonces lo que beneficia la adaptación de lo tradicional en lo moderno es que lo van a digerir más rápido los extranjeros.
9. **E 2:** profe ¿Qué estructura (forma) del tema lleva una composición de música folclórica?
10. **Ent:** por lo general si es flauta de millo haciendo la melodía se puede considerar pieza o una obra, cuando tiene letra por lo general tiene estrofa, coro, esa estructura es más de una canción, hablando de nuestra música tradicional tiene una estructura que no recuerdo ahora el nombre que es la misma de la música góspel, toda la música de los negros es igualita, no importa el país, toda es igual, África, estados unidos, toda la música de negro

es igual con la misma estructura, si te das cuenta en el coro góspel, el negro canta y el coro le responde, aquí es la misma vaina “coroncoro se murió tu mae” y el coro le responde “déjala morir”

11. **E 2:** ¿Qué papel juega la voz en estos ritmos y de qué manera los enriquece?

12. **Ent:** Bueno, lo bueno de que cuando tienen forma de canción o sea de canto, es que a la gente le es más fácil de llegar, yo te pregunto, cual es la melodía de la rebuscona?

13. **E 1 Y 2:** No sabemos.

14. **Ent:** Ya viste, cántate el santo parrandero “desde el principio hasta el fin tiene un aire parrandero” entonces el juego de la voz al público se le queda mucho más, entonces para el público es mucho más atractivo porque se le queda, a comparación cuando es en forma de pieza.

15. **E 2:** ¿Cuál es la importancia de tener un material audiovisual de este trabajo?

16. **Ent:** eso es lo más importante, esa es su hoja de vida, tú vas a salir a buscar trabajo y no imprimes tu hoja de vida, nunca vas a encontrar trabajo, la importancia de lo audiovisual es como decir así la hoja de vida tuya como banda y lo que vas a decir es: “este es mi trabajo, este soy yo, toco esto” si me entiendes? Entonces el material audiovisual es la hoja de vida es por decir así, entonces si no tienes grabación, no tienes hoja de vida, no tienes nada.

17. **E 1:** Nosotros estamos trabajando cuatro ritmos para las composiciones que vamos a hacer que son: el seresesé, chalupa, merengue vallenato y fandango e lengua. La pregunta es: ¿cuántas variaciones hay en estos ritmos?
18. **Ent:** Este es un tema complicado, y en esto tú tienes que delimitar porque es que el vallenato tiene algo, cada grupo vallenato tiene un sonido, si te das cuenta, tú pones una canción del binomio y la canción empezó y todavía Rafael Orozco no canta, pero tú sabes que es del binomio por el sonido de la agrupación, tú escuchas una canción de los Zuleta y sabes que es de ellos sin que poncho haya cantado, ¿Qué es lo que pasa? Es que cada cajero tiene una manera de tocar, la base del merengue es una, pero la variación depende del cajero, tendrías que investigar con diferentes cajeros, por ejemplo, aquí en barranquilla están Armando Castro que fue quien grabó todo lo del binomio de oro, lo mismo con el seresesé y los otros ritmos, ahora el fandango e lengua hasta donde yo tengo entendido es una de las variaciones de los 3 aires del Bullerengue, ahí puedes delimitarlo a como lo tocan en palenque, porque por allá por el golfo de Morrosquillo y puerto escondido, lo que es Córdoba, tocan otras variantes, puedes estudiar un solo tamborero por ejemplo tomas Teherán “batata” que te diga cuál es el que él tiene, otro puede ser el de las cantadoras del río o por ejemplo tonada ya que ellos tocan moderno, delimítalo a 2 variaciones.
19. **E 2:** ¿En el momento de la transcripción es recomendable utilizar las diferentes variantes o mantener una en específico?
20. **Ent:** Es mejor que mantengas 2, por ejemplo, la de Tomas Teherán y la del tamborero tal, porque sería mucha información y no terminas ese trabajo por ahora.

21. **E 1:** Desde su punto de vista, ¿Qué hay que tener en cuenta a la hora de hacer la transcripción a estos ritmos?
22. **Ent:** Pues la transcripción de los ritmos debes tener en cuenta la manera más académica de hacerlo, porque ellos explican tutu papapapa tucucupa, entonces tú debes de buscar los símbolos por ejemplo las corcheas y donde van y que golpe es cada golpe, porque recuerda que el tambor de nosotros es tradicional y tiene golpes que en la conga no se toca por ponerte un ejemplo, entonces lo más importante es tener en cuenta y saber identificar los golpes en el momento en que momento es un fondeo o un quemado y así, las especificaciones de cada golpe dejarlas claras.
23. **E 2:** Profe eso sería todo, muchas gracias por su tiempo y por brindarnos este espacio.
24. **Ent:** Para servirles muchachos, cualquier cosa me escriben.

FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Adaptación de la Marimba de Pierna y Arco de Boca en cuatro ritmos del Caribe colombiano en formato moderno: seresesé y chalupa.

Investigadores Principales: Leonardo de Las Salas Rangel, Luis David Meza Díaz.

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es recopilar información acerca de la adaptación de la marimba de pierna y el arco de boca, sus características tanto musicales como del instrumento mismo, y conocer el contexto sociocultural en el cual está inmerso.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte etnomusicológico que pretende conocer las particularidades musicales de la Marimba de pierna y el Arco de boca adaptándolos a un formato moderno.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizar únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio ayudarán a la divulgación de la adaptación de la Marimba de pierna y el Arco de boca en el cual se elaborará un material audiovisual.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar o retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de estos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones virtuales, además de revistas, conferencias, entre otros, pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes ni con los patrocinadores.

Contactos:

Si tiene dudas puede **comunicarse con el investigador**

Leonardo De Las Salas Rangel al teléfono 3012280502

Luis David Meza Díaz al teléfono 3164234026

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 11 días del mes de Septiembre del año 2023 .



1043002511 BAHIANALARGA

Firma y cédula del participante

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador _____

Firma _____

Fecha (dd/mm/aaaa) _____

Anexo C. Entrevista al profesor Fabio Duarte

Institución: Corporación Universitaria Reformada.

Dependencia: Licenciado en música y docente de bajo eléctrico

Programa □ Música profesional.

Entrevistador 1 □ Leonardo De las salas.

Entrevistador 2: Luis David Meza.

Entrevistado □ Fabio Duarte

Lugar □ Corporación Universitaria Reformada, Barranquilla, Colombia.

Fecha □ 16 de febrero del 2020.

- 1. Entrevistador 1 (E1):** Buenos días, Maestro Fabio.
- 2. Entrevistado (Ent):** Buenos días.
- 3. Entrevistador 1 (E1):** Tenemos 3 ejes temáticos: la primera que es adaptación, la segunda que es creación y la tercera que es la transcripción, dentro de la adaptación, nuestra primera pregunta es: ¿Qué papel juega lo tradicional dentro de lo moderno? Y ¿cómo eso ayuda a la adaptación?
- 4. Ent:** Bueno. Si comenzamos a hablar un poco de lo tradicional, sabemos que partimos de la tradición oral. Resulta que la parte de la tradición oral siempre se tiene que llevar a un segundo nivel, ¿Para qué?, para que pueda trascender en el tiempo y de esta manera poder llevarlo a lo que ustedes desean que es trascenderlo a lo moderno. Entonces, este proceso de adaptación que ustedes desean hacer es interesante y significativo puesto que

le da una trascendencia mayor a todo este proceso. Básicamente eso es lo que yo de pronto puedo aportar ahí. No sé si quieran que abunde más.

5. **E2:** Profe, en cuanto a la adaptación, ¿Qué elementos se debe tener en cuenta a la hora de hacer una adaptación rítmico-melódica a una adaptación que no hace parte de este formato?

6. **Ent:** ¿Qué elementos se debe tener en cuenta a la hora de hacer una adaptación rítmico-melódica? Bueno, yo creería que bueno, rítmico-melódica efectivamente yo creería que tener en cuenta una escala, o sea, entender toda esta cuestión de la escala y la armonía y de esta manera poder, porque mira, aquí están hablando ustedes; bueno, si hablamos de elementos musicales ya ustedes están hablando de 2, sí o no, un ritmo y la melodía, o sea que faltaría el desarrollo armónico. Entonces yo creería que al tener esos tres componentes y poder jugar con esos componentes realmente le pueden dar un mayor entendimiento a todo ese proceso de adaptación. Es que yo creo que siempre una adaptación después que se tenga claridad en esos elementos que son los elementos fundamentales de la música como lo es el ritmo, la armonía y melodía yo creo que ya se va teniendo una conciencia mucho más clara de qué es lo que se quiere hacer independientemente a que formato se valla llevar.

7. **E1:** Ok profe, y ¿De qué manera beneficiaría estas adaptaciones a los intérpretes de la música folclórica?

8. **Ent:** Bueno, entendemos que la música folclórica se desarrolla a partir de la tradición oral, y, por tanto, ¿nosotros debemos entender las diferentes adaptaciones que van a terminar beneficiando a qué?, a que realmente no muera una tradición y que realmente se

le dé trascendencia que es lo que hoy en día nos hace falta, que la música folclórica no quede en un solo lugar sino que se expanda ante el mundo para que obviamente pueda beneficiar todo este proceso, y yo creo que estas adaptaciones permiten que esos instrumentos que están por allá en el olvido poder llevarlo y traerlo a este momento y poder de pronto darle un nuevo aire a lo que está pasando en la actualidad musical.

9. E1: Profe, y si hablamos de la estructura, la forma. ¿Qué estructura lleva normalmente una composición de música folclórica o tradicional?

10. Ent: Cuando ustedes hablan de música folclórica tradicional, lo que pasa es que eso es muy extenso. Por ejemplo, si yo me voy para algo tradicional como lo es un bambuco, mira que el bambuco tiene una parte que comienza en menor, después hace una parte como si fuera A, B, que es algo contrastante y después tiene una parte que es en mayor, o sea que A, B, y a veces vuelve y recapitula, o sea que puede hacer A, B, C, A, si estoy hablando del bambuco. También se me ocurre algo con relación a la cumbia. Ahora mismo tengo metido una canción que se llama “la rebuscona”, yo creería que esa puede ser una forma que sería A, B, A, que te comienza a dar una primera parte en donde te expone el tema, la parte B que es la parte contrastante y después nuevamente como que te recapitula y te dice, “bueno, el tema es este”, pues básicamente esta forma A, B, A me parece muy interesante porque es como si yo comenzara a hablar, te expongo un tema, después te hago una parte contrastante que debe existir en un tema y después nuevamente te vuelvo y te recapitulo, es como que, “epa”, la melodía no se te va a olvidar, la melodía es esta, entonces, eso me parece a mí. Pero hablar en sí de una forma como tal es muy extensa, entonces no podría centrarme de manera general sino de una forma más específica como lo estoy haciendo ahora.

11. E2: Ok profe, ¿Qué papel juega la voz en este ritmo y ¿De qué manera los enriquece?

12. Ent: Pero entonces, ¿En cuál ritmo?

13. E2: En los que estamos trabajando en esta tesis; el seresesé, fandango de lengua...

14. Ent: Bueno, ok, no soy cien por ciento conocedor de los ritmos, lo digo abiertamente, pero, siempre es importante la voz. ‘La voz que te da a ti?, la melodía, ¿me entiendes?, así igual que bueno, también hay instrumentos que resaltan la parte de la melodía, pero me parece muy importante que la voz siempre esté en medio de estos ritmos, porque es que no podemos quedarnos que nuestra música netamente quede en un solo elemento o en dos elementos de la música como lo es solamente ritmo y melodía, pero melodía no cantada, sino melodía hecha por un instrumento diferente a la voz. Por lo tanto, me parece importante e interesante que la voz también haga parte del enriquecimiento a estos ritmos que ustedes plantean, pero como ya les dije no los conozco al cien por ciento.

15. E1: Profe, y ¿Cuál es la importancia de hacer un material audiovisual de este trabajo?

16. Ent: Bueno, que hoy en día está girando en torno a ello ¿No?, En torno a la parte primero, si nos vamos a este contexto a lo que está pasando hoy en día, todo se está manejando desde la parte audiovisual, así, mira que tanto es que todas estas entrevistas debían ser de manera presencial, bueno, y no los podemos hacer. O sea que en estos momentos está tomando un gran significado, primero, el que se haga un trabajo audiovisual puesto que en estos momentos es mucho más beneficioso en pro ya sea de una investigación en pro de lo que se desea y así de esta manera tenga mayor significado y alcance ante ya sea una comunidad científica o una comunidad académica o personas del común.

17. E1: Profe, en el momento de hacer una transcripción, bueno, ya dijo que no sabe mucho de estos ritmos, pero, si sabe de alguno, ¿Cuántas variaciones cree que hay de estos ritmos?

18. Ent: Bueno, como ya te lo he dicho, desconozco un poco de los ritmos, pero decir un número en específico de las variaciones es mentir, puesto que siempre la mayoría de los ritmos y más en la cuestión tradicional veo que siempre hay como que un conflicto ahí, llamémoslo como conflicto de intereses entre diferentes regiones ¿No?, entonces siempre hay una región que dice “estas son las variaciones que son, estas son”, y entonces te vas para otra región y te dicen, “estas son la únicas variaciones”. Entonces termina siendo como que una discusión y es muy complejo poder dar un número exacto con relación a una variación. Viendo la forma como ustedes quieren hacerlo, si lo quieren pensar, deberían mantener un ritmo específico, es decir, lo que le llaman la base ¿Sí?, entonces, comenzar a partir de esa base hacer lo que ustedes desean hacer en su proyecto y a partir de ahí, ir llevando de manera muy gradual las diferentes variaciones, no comenzar a meter variación y todo eso en una misma obra, por ejemplo, creería yo.

19. E2: Profe, desde su punto de vista ¿Qué hay que tener en cuenta a la hora de hacer la transcripción a estos ritmos?

20. Ent: Yo creo que para poder hacer una transcripción debemos primero entender cuál es la grafía, digamos de esa manera, que se utiliza o los elementos que se utilizan para que la grafía sea un poco más explícita, saber qué elementos se están utilizando con la música tradicional para que ustedes lo puedan llevar a su transcripción. Lo primero que se debe hacer es buscar cuántas transcripciones se han hecho con relación hacia la música

tradicional, es lo primero. Y a partir de eso comenzar ustedes a extraer los diferentes elementos que han utilizado las personas que han hecho transcripciones en relación hacia la música folclórica. Y después de eso, si ustedes quieren también incluirle otros puntos, claro, al momento de ustedes hacer su grafía, que sea mucho más específico al momento de transcribir ya así se les deja a ustedes como quien dice, esa carta abierta. Pero lo que yo creo en primer momento es que ustedes revisen las transcripciones de otras personas que hayan transcrito música folclórica, ¿Cómo?, ¿Cómo así? Y que elementos están utilizando y a partir de ahí ustedes comienzan su desarrollo y ya después a medida que van subiendo, se van dando cuenta si realmente les sirve eso o les toca de pronto llamémoslo entre comillas “inventar” otras para que realmente sea mucho más específico. Ahora, partimos que estos son unos instrumentos los cuales lo más probable es que ni siquiera han sido escritos, de pronto no tenga alguna grafía esos instrumentos que ustedes exponen. A partir de ahí tienen que saber bien si el instrumento es completamente afinado, si es temperado, en fin, tener muy claro cuáles son los puntos que se debe tener en cuenta para ustedes poder desarrollar el proceso de transcripción. No sé si ustedes deseen que sea más específico.

21. E1: Bueno, esta pregunta no está aquí escrita pero el maestro Robiro y el maestro Rubén de la Hoz nos aconsejaron que redujéramos todo a solamente dos ritmos, que no manejaremos los cuatro porque ya sería muy extenso el trabajo. ¿Usted qué cree?, ¿Mantenemos los cuatro, o le bajamos a dos?

22. Ent: Mira. Siempre que yo he visto estos trabajos de investigación y más en esta primera fase, llamémoslo así, es cuando uno se está graduando de un pregrado. Yo siempre he visto que siempre se reducen a uno, a dos, máximo tres. Ahora, dependiendo también que

tanta investigación le van a dar ustedes a cada uno de esos ritmos, lo que ellos le están diciendo es lo mejor. Mira, yo las veces que he hecho investigaciones trato de que se reduzca mucho más para que haya como que más espacio de poder entrar a los ritmos que realmente se quieren hacer, es decir, si tienes cuatro, te toca hacer un trabajo por cuatro, un trabajo que sea bien serio para cada ritmo partiendo con relación a lo que estábamos hablando, dependiendo que tantas variaciones puede tener el uno y el otro ahí se puede extender mucho más el trabajo

FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio: Adaptación de la Marimba de Pierna y Arco de Boca en cuatro ritmos del Caribe colombiano en formato moderno: seresesé y chalupa.

Investigadores Principales: Leonardo de Las Salas Rangel, Luis David Meza Díaz.

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.

Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.

La naturaleza y objetivo de este estudio es recopilar información acerca de la adaptación de la marimba de pierna y el arco de boca, sus características tanto musicales como del instrumento mismo, y conocer el contexto sociocultural en el cual está inmerso.

Propósito

Este consentimiento tiene el propósito de solicitar su autorización para participar en este estudio investigativo de corte etnomusicológico que pretende conocer las particularidades musicales de la Marimba de pierna y el Arco de boca adaptándolos a un formato moderno.

Procedimiento

Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información se utilizar únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.

Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como instrumentista, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio

Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio

Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio ayudarán a la divulgación de la adaptación de la Marimba de pierna y el Arco de boca en el cual se elaborará un material audiovisual.

Voluntariedad

Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar o retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad

Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de estos.

Compartir los resultados

Los resultados de la investigación se compartirán en tiempos adecuados en publicaciones virtuales, además de revistas, conferencias, entre otros, pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:

Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes ni con los patrocinadores.

Contactos:

Si tiene dudas puede comunicarse con el investigador

Leonardo De Las Salas Rangel al teléfono 3012280502

Luis David Meza Díaz al teléfono 3164234026

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización

Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los __11__ días del mes de _Septiembre_ del año _2023_.



72204798 BARRANQUILLA

Firma y cédula del participante

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.

Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador _____

Firma _____

Fecha (dd/mm/aaaa) _____

Anexo D. Partituras completas de la Chalupa “La Mojarra” y Seresesé “Baile del Seresesé”

Ritmo de Chalupa “La Mojarra”

CHALUPA (LA MOJARRA)

$\text{♩} = 120$

The musical score is arranged in a system with nine staves. From top to bottom, the staves are: 1. **Voz de contralto**: A vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. 2. **Piano**: A grand staff with treble and bass clefs. It features a whole rest in the first three measures, followed by a C/D chord in the fourth measure. 3. **Guitarra**: A single treble clef staff, mirroring the piano part with a whole rest in the first three measures and a C/D chord in the fourth. 4. **Palmas**: A percussion staff with a common time signature, showing a whole rest in the first three measures and a rhythmic pattern of quarter notes in the fourth. 5. **Tambor alegre**: A percussion staff with a common time signature, showing a whole rest in the first three measures and a rhythmic pattern of eighth notes in the fourth. 6. **Maracas**: A percussion staff with a common time signature, showing a whole rest in the first three measures and a rhythmic pattern of quarter notes in the fourth. 7. **Arco de boca**: A single treble clef staff with a whole rest in the first three measures and a whole note in the fourth. 8. **Tambora**: A percussion staff with a common time signature, showing a whole rest in the first three measures and a rhythmic pattern of quarter notes in the fourth.

©

5

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

D/E

C/D

Detailed description: This musical score is for the piece 'Chalupa (La Mojarra)'. It features a contralto vocal line and several instrumental parts. The piano accompaniment is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The first system is labeled 'D/E' and the second 'C/D'. The guitar part consists of two systems of chords. The percussion parts include a pair of maracas (Mrcs.) with a steady rhythmic pattern, a tambourine (Tmbr a.) with a similar pattern, and a double bass (Tmbr) with a walking bass line. The double bass part is written in a single staff with a treble clef. The overall style is characteristic of Latin American folk music.

CHALUPA (LA MOJARRA)

3

9

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

D/E

C/D

13

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Contr. (Contrabass):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes.
- Pno. (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords with a slur, labeled with **D/E** and **C/D**. The left hand plays a simple bass line.
- Gtr. (Guitar):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It plays a rhythmic accompaniment with chords and a slur.
- Plms (Percussion):** Two-staff notation with a double bar line. It features a steady rhythmic pattern of quarter notes.
- Tmbr a. (Tambourine):** Two-staff notation with a double bar line. It features a rhythmic pattern with 'x' marks indicating rim shots.
- Mrcs. (Maracas):** Two-staff notation with a double bar line. It features a steady rhythmic pattern of quarter notes.
- Arc. de b (Double Bass):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It has a whole rest throughout the section.
- Tmbr (Tambourine):** Two-staff notation with a double bar line. It features a rhythmic pattern with eighth notes and a steady bass line.

CHALUPA (LA MOJARRA)

17

Contr.

Pno. D/E Eb/FA F/G Eb/FA F/G

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

21

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

The musical score for page 6 of 'Chalupa (La Mojarra)' covers measures 21 to 24. The instrumentation includes Contrabass (Contr.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Percussion (Plms), Tambourine (Tmbr a.), Maracas (Mrcs.), Double Bass (Arc. de b), and another Tambourine (Tmbr). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Contrabass part consists of whole rests. The Piano part features a sequence of chords: Eb/FA and F/G in measures 21 and 22, and Eb/FA and F/G in measures 23 and 24. The Guitar part mirrors the Piano's chordal structure. The Percussion part plays a steady eighth-note pattern. The Tambourine (Tmbr a.) part features a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits. The Maracas part plays a steady eighth-note pattern. The Double Bass part plays a steady eighth-note pattern. The second Tambourine part plays a steady eighth-note pattern.

CHALUPA (LA MOJARRA)

7

25

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

Eb/FA F/G Eb/FA F/G Eb/FA F/G

Detailed description: This musical score page contains measures 25 through 31. The key signature is one sharp (F#). The Contrabass part consists of whole rests. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines, with chord changes from Eb/FA to F/G indicated. The Guitar part mirrors the Piano's texture. The Plectrum part plays a steady eighth-note pattern. The Tambora (a) part has a rhythmic pattern with 'x' marks indicating muted notes. The Maracas part plays a steady eighth-note accompaniment. The Double Bass part has a melodic line with some rests. The second Tambora part has a rhythmic pattern similar to the first.

32

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

Chord labels: Eb/FA, F/G, C/D, D/E, C/D

Detailed description: This page of a musical score for 'Chalupa (La Mojarra)' contains measures 32 through 37. The score is arranged for a band including Contrabass (Contr.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Plectrum (Plms), Tambora (Tmbr a.), Maracas (Mrcs.), Arch (Arc. de b), and Timbale (Tmbr). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Contrabass part features a melodic line starting in measure 32. The Piano and Guitar parts provide harmonic support with chords Eb/FA, F/G, C/D, D/E, and C/D. The Plectrum part has a steady eighth-note pattern. The Tambora part has a complex rhythmic pattern with accents. The Maracas part has a steady eighth-note pattern. The Arch part has a melodic line in measure 32. The Timbale part has a steady eighth-note pattern.

CHALUPA (LA MOJARRA)

9

38

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b.

Tmbr

D/E

C/D

42

1.

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

D/E

C/D

CHALUPA (LA MOJARRA)

11

46 2.

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

Eb/FA F/G Eb/FA F/G

50

Contr.

Pno.

Gtr.

Plms

Tmbr a.

Mrcs.

Arc. de b

Tmbr

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top staff is for Contrabass (Contr.), which is mostly silent with some rests. The second staff is for Piano (Pno.), showing a complex chordal texture with some notes marked with accents and slurs. The third staff is for Guitar (Gtr.), which plays a similar chordal texture to the piano. The fourth staff is for Percussion (Plms), featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for Tambourine (Tmbr a.), showing a rhythmic pattern with some notes marked with 'x' and 'y'. The sixth staff is for Maracas (Mrcs.), featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The seventh staff is for Double Bass (Arc. de b), which is mostly silent with some rests. The eighth staff is for Tom-tom (Tmbr), featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Eb/FA F/G Eb/FA F/G

Ritmo Seresesé "Baile del Seresesé"

RITMO DEL SERESESÉ (BAILE DEL SERESESÉ)

(♩ = 120)

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Voz 1**: Treble clef, 6/8 time signature. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Voz 2**: Treble clef, 6/8 time signature. Melody: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Trompeta en si♭**: Treble clef, 6/8 time signature. Rest.
- Trompeta en re**: Treble clef, 6/8 time signature. Rest.
- Saxofón**: Bass clef, 6/8 time signature. Rest.
- Guitarra acústica**: Treble clef, 6/8 time signature. Rest.
- Piano**: Treble and Bass clefs, 6/8 time signature. Rest.
- Bajo**: Bass clef, 6/8 time signature. Rest.
- Marimba de piema**: Percussion clef, 6/8 time signature. Rhythmic pattern: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Tambor Alegre**: Percussion clef, 6/8 time signature. Rhythmic pattern: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Maracas**: Percussion clef, 6/8 time signature. Rhythmic pattern: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Tambora**: Percussion clef, 6/8 time signature. Rhythmic pattern: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

RITMO DEL SERESESÉ (BAILE DEL SERESESÉ)

$\frac{2}{6}$

$\text{♩} = 240$

This musical score is for a piece titled "RITMO DEL SERESESÉ (BAILE DEL SERESESÉ)". It is written in 2/6 time with a tempo of 240 beats per minute. The score is for a large ensemble and includes the following parts:

- Vz. 1** and **Vz. 2**: Two vocal parts, both in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). They play a melodic line consisting of quarter and eighth notes.
- Tpt. en si \flat** : Trumpet in B-flat, treble clef, mostly rests.
- Tpt. en re**: Trumpet in D, treble clef, mostly rests.
- Sax.**: Saxophone, bass clef, mostly rests.
- Gtr. ac.**: Acoustic guitar, treble clef, mostly rests.
- Pno.**: Piano, grand staff (treble and bass clefs), mostly rests.
- B.**: Bass, bass clef, mostly rests.
- Mrb prn.**: Maracas, percussion staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- T. ALE**: Tambora, percussion staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Mrcs.**: Maracas, percussion staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bat.**: Bateria (drums), percussion staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The key signature remains three flats throughout.

RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)

3

12

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en sib

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Eb Maj7

Fm7

Bb7

Bb7

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)'. The score is for a 12-measure section, marked as measure 12. It features a variety of instruments: two trumpets (one in B-flat, one in C), a saxophone, an acoustic guitar, a piano, a bass, maracas, a conga, and a tambora. The piano part includes specific chord markings: Eb Maj7, Fm7, Bb7, and Bb7. The saxophone and bass lines provide a rhythmic foundation, while the trumpets and maracas add melodic and rhythmic texture. The conga and tambora provide a steady, driving rhythm.

RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)

4
17

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en sib

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Eb Maj7 Eb Maj7 Eb Maj7 Eb Maj7 Fm7

RITMO DEL SERESESÉ (BAILE DEL SERESESÉ)

5

22

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en sib

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Fm7 Bb7 Bb7 Eb Maj7 Bb7

6
27

RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)



Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en sib

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Bb7

Bb7

Eb Maj7

Eb Maj7

Eb Maj7

RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)

7

32

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en si \flat

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

B.

Mrb. prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Chord markings: Eb Maj7, Fm7, Fm7, Bb7, Bb7

8
37

RITMO DEL SERESESÉ (BAILE DEL SERESESÉ)

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Vz. 1**: First Violin, marked *fme* (for *f* *me*).
- Vz. 2**: Second Violin.
- Tpt. en sib**: Trumpet in B-flat.
- Tpt. en re**: Trumpet in D.
- Sax.**: Saxophone.
- Gtr. ac.**: Acoustic guitar.
- Pno.**: Piano, with chord markings: Eb Maj7, Bb7, Bb7, Bb7.
- B.**: Bass.
- Mrb prn.**: Maracas.
- T. ALE**: Conga.
- Mrcs.**: Maracas.
- Bat.**: Bongos.

The score begins with a double bar line and repeat signs, indicating the start of a musical phrase. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)

9

41

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en sib

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

Eb Maj7 Eb Maj7 Eb Maj7 Eb Maj7 Fm7

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

10
46

RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)

1. 2.

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en sib

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

Fm7 Bb7 Bb7 Eb Maj7 Eb Maj7

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Detailed description of the musical score: This is a multi-staff musical score for a jazz ensemble. The title is 'RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)'. The score is in 4/6 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments and their parts are:

- Vz. 1 & 2 (Trumpets):** Play a melodic line with eighth and quarter notes, featuring a first and second ending.
- Tpt. en sib & Tpt. en re (Trumpets):** Remain silent throughout this section.
- Sax. (Saxophone):** Remains silent throughout this section.
- Gtr. ac. (Acoustic Guitar):** Provides harmonic support with chords.
- Pno. (Piano):** Provides harmonic support with chords and a bass line. Chords are labeled as Fm7, Bb7, Bb7, Eb Maj7, and Eb Maj7.
- B. (Bass):** Plays a steady bass line with quarter and eighth notes.
- Mrb prn. (Maracas):** Play a rhythmic pattern of eighth notes.
- T. ALE (Tambora):** Play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Mrcs. (Maracas):** Play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bat. (Bateria):** Play a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

 The score includes first and second endings for the melodic lines and a repeat sign for the piano accompaniment.

RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)

11

51

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en si \flat

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Eb Maj7 Eb Maj7 Eb Maj7 Fm7 Fm7

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)'. The score is for page 11 and starts at measure 51. It features a variety of instruments: two vocal parts (Vz. 1 and Vz. 2) in the upper staves, two trumpet parts (Tpt. en si \flat and Tpt. en re), a saxophone part (Sax.), an acoustic guitar part (Gtr. ac.), a piano part (Pno.) with chord changes from Eb Maj7 to Fm7, a bass part (B.), maracas (Mrb prn.), a conga (T. ALE), maracas (Mrcs.), and a bongo (Bat.). The piano part includes specific chord markings: Eb Maj7, Eb Maj7, Eb Maj7, Fm7, and Fm7. The bass line is a simple eighth-note pattern. The maracas and conga parts provide a rhythmic accompaniment. The vocal parts have a melodic line with some rests.

12
56

RITMO DEL SERESESE (BAILE DEL SERESESE)

D.S. al Fine

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en sib

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Bb7

Bb7

Eb Maj7

Eb Maj7

RITMO DEL SERESESÉ (BAILE DEL SERESESÉ)

13

61

Vz. 1

Vz. 2

Tpt. en si \flat

Tpt. en re

Sax.

Gtr. ac.

Pno.

B.

Mrb prn.

T. ALE

Mrcs.

Bat.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'RITMO DEL SERESESÉ (BAILE DEL SERESESÉ)'. The score is for a 13-measure section, starting at measure 61. It features ten staves. The first seven staves are for melodic instruments: two flutes (Vz. 1 and 2), two trumpets (Tpt. en si \flat and Tpt. en re), a saxophone (Sax.), an acoustic guitar (Gtr. ac.), and a piano (Pno.). The piano part is written in grand staff notation. The eighth staff is for a bassoon (B.). The final three staves are for percussion: Mrb prn. (maracas), T. ALE (tambora), and Bat. (bata). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 based on the notation. The woodwinds and strings are mostly silent, indicated by rests. The percussion parts provide the rhythmic foundation with various patterns of eighth and sixteenth notes.