

A MARIMBIAR

HECTOR JAVIER TASCÓN



"MÉTODO OJO"

PARA TOCAR LA MARIMBA DE CHONTA

A MARIMBIAR

"MÉTODO OJO" PARA TOCAR LA MARIMBA DE CHONTA



GOBERNADOR DEL VALLE DEL CAUCA
JUAN CARLOS ABADIA
SECRETARIO DEPARTAMENTAL DE CULTURA
SATURNINO CAICEDO
FONDO MIXTO DE CULTURA
PARA LA PROMOCIÓN Y LAS ARTES DEL VALLE DEL CAUCA
GERENTE
MARÍA CLEMENCIA RAMÍREZ

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES
RECTOR
HENRY CAICEDO OSPINO
VICERRECTOR ACADÉMICO Y DE INVESTIGACIONES
OSWALDO A. HERNÁNDEZ

AUTOR
HÉCTOR JAVIER TASCÓN HERNÁNDEZ
EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
ALBERTO AYALA
DISEÑO EDITORIAL Y DIAGRAMACIÓN
JULIANA QUINTERO ZULUAGA
PORTADA: Adaptación hecha por JULIANA QUINTERO ZULUAGA,
a partir de la obra original de:
VICTOR RODRIGUEZ

IMPRESO EN
N-Textos

Este documento se desarrolla como parte de las becas de creación del Programa de estímulos a la creación de proyectos artísticos culturales 2008, que otorga la Secretaría de Cultura del Valle del Cauca, a través del Fondo Mixto para la Cultura y las Artes del Valle del Cauca, con la cofinanciación del Instituto Departamental de Bellas Artes.

ISBN: 978-958-44-4337-3

Todos los derechos reservados.
Prohibida su reproducción total o parcial
por cualquier medio sin permiso del editor.

*“a mi esposa Berna,
una linda cantadora”*

Agradecimientos

Agradezco a Jehová Dios por permitirme llevar a feliz término este documento. A mi esposa Berna, que con su amor y fortaleza ha sido el motor en los momentos más difíciles y en las noches más largas. A mis hijos Carlos y Juan Felipe por su apoyo, empatía y voces de ánimo.

A la doctora Maria Clemencia Ramírez en cabeza del Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Valle Del Cauca, por confiar en mi capacidad de trabajo. A Oswaldo Hernández por brindar su apoyo decidido desde el Instituto Departamental de Bellas Artes.

A Genaro y Francisco Torres, Guillermo Ríos, Silvino Mina, Baudilio Cuama; músicos y marimberos tradicionales, por compartir sus conocimientos. En especial a José Torres "Gualajo", de quien he aprendido a tocar la marimba de chonta, a escuchar los sonidos de la danza, la fiesta, la pesca, la mina, y de la tradición misma.



Héctor Javier Tascón

Músico colombiano, nacido en la ciudad de Cali, ha dedicado su vida a la percusión y al estudio de la música colombiana, especialmente la de la región pacífica sur. Las marimbas de Guapi, el currulao, las leyendas, las danzas afrocolombianas, entre otras, han constituido su espacio artístico, su inspiración y su trabajo investigativo.

Graduado del conservatorio Antonio María Valencia, Tascón ganó el premio a Mejor Solista Instrumental en el Festival Mono Núñez de música andina (2002). En la misma categoría, obtuvo el primer puesto en el Festival Nacional del Pasillo Colombiano (2003). Además, ganó el concurso Jóvenes Talentos, organizado por la Filarmónica del Valle (2004). Ha sido ganador de becas en investigación y creación del Fondo Mixto de Cultura del Valle (2006, 2008) y del Ministerio de Cultura 2008.

Ha realizado las investigaciones: Marimba'e Guapi con trabajos de campo en Buenaventura, Cali y Guapi (2005). Marimba de chonta (2006) y Aspectos musicales de la marimba de chonta, en cinco aires tradicionales que interpreta el conjunto de marimba, según cinco marimberos de Guapi (2008).

Actualmente es maestro de percusión en la Universidad del Cauca y en el conservatorio Antonio María Valencia, donde ha diseñado e implementado la cátedra de marimba de chonta. Es director del ensamble de percusión de Bellas Artes y asesor ante el Ministerio de Cultura del eje Pacífico sur en el programa Formación de Escuelas de Música Tradicional. Además, dirige la fundación Sonidos Visuales.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN		
	Recomendación de uso del manual	9
PARTE I: Elementos teóricos		13
UNIDAD 1		15
1.	Método OIO	16
1.1	Fundamento conceptual	17
	1.1.1 ¿Cómo aprende a tocar la marimba un músico tradicional?	17
	1.1.2 ¿Cómo se estructura lo sonoro?	20
1.2	A manera de ejemplo	21
1.3	La meta es la improvisación	23
UNIDAD 2		25
2.	Relación entre el sistema y la ruta de aprendizaje	26
2.1	Divisiones por registro y rol	26
	2.1.1 Bombos, cununos, voces y guasá	26
	2.1.2 Marimba	27
2.2	Relación entre los instrumentos del formato y la marimba	28

2.3	Aplicación de las relaciones en el diseño de la escritura del sistema OIO	29	1.7	Consolidado de onomatopeyas	43
2.3.1	Variables	29	UNIDAD 2		45
2.3.2	Marcación de la marimba	30	2	Marcación y reconocimiento de la marimba	46
2.3.3	Grafías del sistema OIO	31	2.1	Marcación	46
2.3.4	Lógicas de desplazamiento en el tablado	31	2.2	Reconocimiento de la marimba	48
2.3.5	Recreación de melodías	32	2.2.1	Momento "O", momento "I"	48
UNIDAD 3		33	2.3	Representación gráfica	49
3.	La forma de la música tradicional	34	UNIDAD 3		53
PARTE 2:	La ejecución instrumental	37	3	Bordón	54
UNIDAD 1		39	3.1	Registro	54
1	Bases rítmicas de los tambores en el currulao	40	3.2	Lógica de movimiento	55
1.1	Bombo golpeador	40	3.3	Variaciones en los bordones	57
1.2	Guasá	41	3.3.1	Variaciones en el orden de las tablas	57
1.3	Cununo que tapa	41	3.3.2	Variaciones en la rítmica (onomatopeyas)	61
1.4	Bombo arrullador	42	3.4	Bordones clásicos	63
1.5	Cununo repicador	42	UNIDAD 4		69
1.6	Otras onomatopeyas	43	4	Ondeada	70
			4.1	Registro	70

4.2	Lógicas de movimiento	70	ANEXOS	127
4.2.1	Ondeadas derivadas de la imitación del bordón	71	La postura corporal y el sonido de los instrumentos	
4.2.1.1	Acompañamientos por octavas	76	Cununo	
4.2.1.2	Casos especiales	77	Bombo	
4.2.2	Ondeadas derivadas de la voz	78	Guasa	
4.2.2.1	Melodías	79	Marimba	
4.3	Ondeadas tradicionales	82	GLOSARIO	137
4.4	Ondeadas de canciones desconocidas	86	BIBLIOGRAFÍA	141
			Contenido del disco compacto	147
UNIDAD 5		87		
5	La revuelta	88		
5.1	Claves de la revuelta	89		
5.1.1	Variación por movimiento paralelo	91		
5.1.2	Variación en el movimiento independiente	92		
5.2	Adornos comunes	93		
5.3	Canciones particulares	98		

A MARIMBIAR

“Método OIO” para tocar la marimba de chonta

Introducción

La marimba de chonta del Pacífico colombiano es un instrumento de belleza inusual. Su inconfundible voz es como el canto de sirenas de las fábulas de los marineros. Y la comparación no es sólo poética. Su timbre delicado atrae a cualquier viejo o joven marinero que navega en los inmensos mares musicales.

Como niños, estos melómanos se acercan cautivados por un bambuco viejo, una juga, o un patacoré. Sin embargo, después de quedar sujetos a ella sus escuchas, se levanta ante ellos un temible y abominable monstruo que con el tiempo hace que muchos sólo la miren de lejos.

Desde hace varios años he visto muchas marimbas colgadas, cerca de ellas se produce la misma conversación:

- ¿Y esa marimba?

- La compré hace varios años, profe, pero no me sé ni media canción, ya se está llenando de polilla y no aprendí a tocarla.

El encantador sonido de la marimba queda opacado por la supremacía de aquel enorme monstruo de la incapacidad interpretativa. Es por esto que surge esta invitación a “marimbiar”, como dicen algunos músicos del Pacífico, es decir, a “tocar la marimba”.

La obra que ahora damos a conocer: A marimbiar, “Método OIO” para tocar la marimba de chonta”, es una propuesta basada en un sistema de codificación de la marimba denominado “Sistema OIO”, que se deriva de la lógicas de interpretación tradicional del instrumento. El presente documento propone una metodología de aprendizaje sistemático de la marimba que combina estrategias usadas tradicionalmente, con el resultado de investigaciones y experiencias obtenidas en diez años de trabajo con las músicas y músicos de marimba del Pacífico sur colombiano.

El “método OIO” para el aprendizaje de la marimba de chonta, ha sido probado por muchos amantes de la marimba y es utilizado en varias escuelas de música tradicional del Pacífico sur. No requiere conocimientos previos de música ni de gramática musical. Al recorrer las páginas de este documento, escuchar las pistas de audio y observar los videos explicativos, quien lo desee aprenderá no sólo a tocarla, también a improvisar en ella, obteniendo un dominio tal que podrá imitar y acompañar gran parte de las melodías tradicionales del Pacífico en la marimba.

Bienvenido a una emocionante travesía en busca del canto de la marimba.

Recomendaciones de uso del manual

En el aprendizaje de la marimba tradicionalmente no se utiliza la escritura. Por esta razón el método propuesto a continuación, que utiliza este recurso, se vale además de gráficos, fotografías, pistas musicales y ejemplos en audio y video, con el fin de ampliar su comprensión. La combinación adecuada de las herramientas suministradas le ayudará en su aprendizaje, por eso tenga en cuenta las siguientes recomendaciones en cuanto al libro y al disco compacto.

El libro

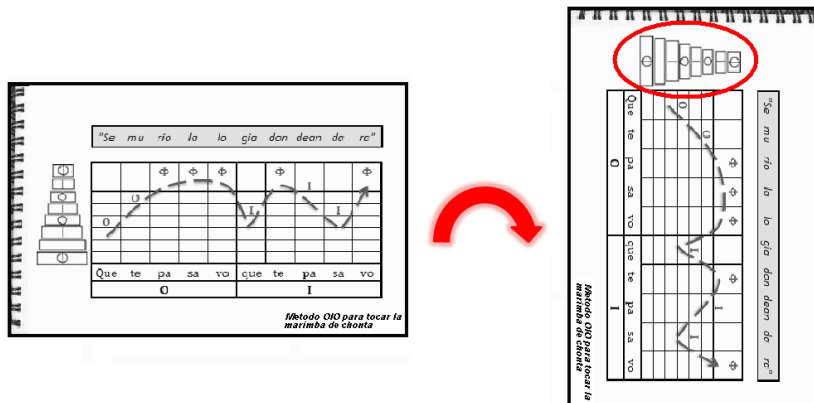
Este material se divide en dos secciones: La primera, corresponde a la sustentación del sistema OIO y la segunda a la propuesta metodológica. Es muy importante tener en cuenta que la primera sección no es prerrequisito de la segunda. Ambas partes están diseñadas de manera independiente; así, los contenidos podrán ser abordados a libre albedrío del aprendiz, de tal forma que bien podrá iniciar por la segunda sección relacionada con la práctica directa sin ningún inconveniente y posteriormente dedicarse a la fundamentación teórica.

La razón para desarrollar la primera parte teórica tiene que ver con la necesidad que existe en el Pacífico sur colombiano de documentos estrictamente musicales que inviten a pensar y reflexionar sobre las músicas tradicionales. No se trata de exponer

verdades absolutas sobre la música de marimba, más bien, generar puntos concretos de discusión que motiven la generación de nuevas dinámicas de construcción de conocimiento.

El libro ha sido diseñado en formato apaisado (Horizontal) permitiendo el mejor uso del espacio al aumentar el tamaño en gráficos e imágenes que mejoran ostensiblemente su visibilidad. El sistema de argollado facilita la manipulación del material y permite su apertura de par en par, para ubicación en atriles o escritorios frente a la marimba, sin que se cierre o cause distracciones al intérprete en su trabajo con el instrumento.

Es posible que al familiarizarse con el método de representación de la marimba se le haga más sencillo girar el libro como se ilustra abajo. Así la posición de la gráfica de la marimba señalada con el círculo coincidirá directamente con la posición de su marimba.



El disco compacto

Puesto que la transmisión del conocimiento a través de la escritura no es una herramienta utilizada tradicionalmente para el aprendizaje de la música tradicional, el documento cuenta con un disco que contiene ejemplos musicales y pistas de audio. Escuchar los ejemplos le facilitará entender la información del documento escrito, además, las pistas le suministrarán la base rítmica de los tambores con los que podrá acompañar sus interpretaciones, obteniendo la sensación de tocar con un grupo tradicional del Pacífico. De acuerdo con sus habilidades utilice una de las dos velocidades, lenta o rápida, que encontrará en las grabaciones N° 10 y 11.

Por otra parte, si dispone de un computador, podrá observar los videos citados y más de 40 fotografías de músicos del Pacífico sur colombiano, que le darán una semblanza de algunos aspectos propios de la cultura en la que esta música se desarrolla.

Finalmente, es preciso decir que este método aún se encuentra en elaboración y que existen más canciones transcritas y aires trabajados que por razones de tiempo y espacio no fueron incluidos en ésta, la primera edición., Por eso si usted desea más información o requiere alguna explicación adicional puede escribir a la dirección electrónica metodo0io@gmail.com

METODO OIO

PRIMERA PARTE
ELEMENTOS TEÓRICOS

UNIDAD 1
METODO OJO



METODO OIO

¿Maestro, usted cómo aprendió a tocar la marimba?

“Eso tuvo tiempo... yo veía a mi papá, a los viejos d’antes y me ponía a tocar...”

Hasta que el viejo vio que yo era como despierto y me agarraba las manos”

Clase con José Torres “Gualajo”. Cali, febrero de 2004.



Clase de marimba. Timbiquí. 2007.

El andén del Pacífico es una de las regiones más ricas e inexploradas en fauna y flora, esenciales en el desarrollo instrumental-musical. Estas elaboraciones artesanales se valen de aquello que pertenece a la región, que se cultiva, que crece entre la selva y entre las técnicas de trabajo que permiten transformarla. La chonta, la guadua y la madera abundan en el Pacífico sur colombiano. Son materia prima no sólo de la marimba, también de las casas y barcos, y su manipulación es común para los habitantes. El conjunto musical de marimba identifica esta región y la marimba es el instrumento insignia del Pacífico sur. Desde Buenaventura, Colombia, hasta Esmeraldas, Ecuador, se escuchan marimbas y tonadas “extrañas”.

Muchas personas de toda clase sienten un profundo interés por la interpretación de la música de marimba de chonta. Sin embargo, ven frustradas sus expectativas al no poder acceder a los maestros tradicionales o al encontrarse con que para aprender los más sencillos “toques” — como el bordón— requieren cuatro o cinco sesiones de trabajo basadas en el aprendizaje por imitación.

Esta forma, utilizada comúnmente en las culturas de fuerte desarrollo oral, generalmente funciona, pues se vive en medio de la fiesta patronal, el arrullo, el chigualo (ver glosario), o se ha nacido cerca de una marimba o de un intérprete de ésta. Sin embargo, quien haya nacido en la ciudad o siendo del Pacífico no haya podido aprender a tocar la marimba, puede contar con otras herramientas para ello, como la escritura y ciertos códigos que obedecen a las lógicas de interpretación de la marimba que le serán de provecho. Una de éstas herramientas es el sistema OIO.

Pero antes de adentrarnos en el sistema OIO, es necesario conocer su fundamento conceptual, pues éste no surge de una mera especulación inmediatista sino como resultado de una visión desde la práctica (ver Arenas 2007:16), donde se implementa la mediación de la academia occidental en la escritura y además se recogen los conocimientos tanto de los actores importantes como de los músicos “mayores”. Para ello me he valido del contacto y la experiencia investigativa con músicos tradicionales como: José A. Torres, Silvino Mina, Guillermo Ríos, Francisco Torres, Genaro Torres y de las reflexiones pedagógicas efectuadas con los maestros de las diferentes escuelas de música tradicional del Pacífico colombiano, vale decir, de Guapi, La Tola, Buenaventura, El Charco, Tumaco y Timbiquí.

1.1. FUNDAMENTO CONCEPTUAL

1.1.1 Cómo aprende a tocar la marimba un músico tradicional?

“Profe: esos niños, allá en el Pacífico, tocan desde chiquitos y a mí me cuesta un trabajo.”

Jorge Ojeda. Estudiante de marimba.

En las culturas del Pacífico sur, la música hace parte de la cotidianidad y cumple una función social que va más allá de acompañar el baile o animar una tarde al final de la jornada.

Su mérito artístico intrínseco es también una expresión generadora de valores, en la medida en que *‘permite a las comunidades reconocerse en marcos específicos de temporalidad (historicidad) y espacialidad (territorialidad)’*; y subyace a elementos de nacionalidad e identidad que alimentan el diálogo y la convivencia. Son expresiones entroncadas en la vida de las comunidades, y son éstas las que le asignan un sentido en medio de su existencia cotidiana”. (Mincultura 2003:6)

Es más que sólo música: una fiesta en El Charco puede animarse con el disco del grupo “Socavón” (de hecho, ante la escasez de marimberos en las diásporas asentadas en Cali, los conjuntos de marimba se sustituyen por grabaciones), pero como menciona María Hurtado, cantadora del Pacífico: *“es inconcebible el arrullo a la Virgen del Carmen el 15 de agosto en Buenaventura sin el conjunto tradicional de música en vivo”* (Tascón, 2008:3), la valsada sin marimbero, el chigualo sin bombero. Los músicos son esenciales para la comunidad, no como un representante cultural, más bien como un actor vivo en el que convergen responsabilidades e intereses de diversa índole.

“Me encontraba dictando un taller de tres días en Buenaventura. El zurdo, un músico de la región, había fallecido la noche anterior, los músicos asistentes me solicitaron terminar temprano la sesión para poder asistir al funeral. Varios de éstos ni siquiera lo conocían pero manifestaron gran pena al enterarse de la noticia.” (Buenaventura. Feb. 2008)

A Marimbiar

Los intérpretes de instrumentos son importantes para la comunidad, y de manera especial lo son los que participan en el conjunto de marimba. Al interior del conjunto de marimba también es notable el desarrollo de jerarquías derivadas de los roles y responsabilidades musicales que se asumen en la interpretación de cada instrumento. El marimbero, generalmente sirve de conexión entre los diferentes instrumentistas, sus responsabilidades le dan autoridad y poder de decisión. Tiene injerencia en el texto, la forma de la canción, el carácter, las repeticiones, el registro y, además, cuenta con una ubicación estratégica (músicos alrededor de la marimba)¹, que facilita la comunicación por señas, ademanes o expresiones faciales.



Guapi, Cauca, vereda Sansón. Familia Torres. Diciembre. 2000.

¹ Me refiero en éste caso a la ubicación tradicional que se presenta en las actividades cotidianas. Para la presentación en eventos tipo concierto se ha acostumbrado disponer los instrumentos e instrumentistas por planos visuales de cara al público (orden de estatura).

Estas funciones hacen del marimbero un personaje reconocido como el alcalde o el maestro. Su oficio requiere autoridad y ésta se la confiere el dominio y conocimiento pleno del sistema², de los roles de los instrumentales y de las variaciones. Es lo que podríamos denominar el director musical del grupo.

Como se mencionó, la marimba tradicional se aprende a temprana edad. Algunos niños talentosos e intrépidos logran extraer conocimientos de los recelosos viejos marimberos y convertirse en depositarios de sus saberes. Entre ellos, jóvenes emprendedores y talentosos como Wilson Anchico “pantera” o Yeiner Orobio, quienes además de tocar construyen el instrumento que aprendieron a tocar de maestros como Guillermo Ríos y Silvino Mina, respectivamente.

Pero llegar a ser enseñado por un maestro requiere habilidades previas. De alguna manera a éstos jóvenes les toca “ganarse el cupo” y, además, simpatizarle al viejo, lo que implica respetar y asumir para sí toda la mística que el marimbero considere fundamental en la interpretación y la construcción del instrumento, sacrificando en etapas tempranas del aprendizaje toda posibilidad de innovación.

“Estoy construyendo una marimba en forma de media luna, pero no se la puedo mostrar a don “Guille3” porque se molesta... él dice: ‘esas cosas no, compañero.’ ”

Wilson Anchico. Guapi. Dic. 2000.

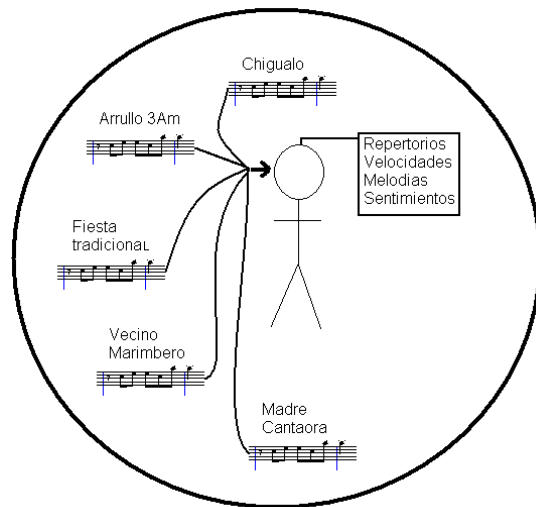
² La música de marimba desde todas las perspectivas sonoras: relaciones entre bases rítmicas, cortes, afinaciones de las cantadoras, agógica, tempos, bordones, ondeadas, etc.

³ Se refiere a Guillermo Ríos, constructor e intérprete de marimba de Guapi, Cauca (1910-). N del A.

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

¿Maestro, cómo se hace ésta revuelta?, “Bueno, Hetor (sic) tú la coges por el dos, y les das ran, ran, ran, para abajo y sale rapirito (sic)”.

Clase con Gualajo. Sep.1999. Cali.



En el aprendizaje de la marimba de chonta, toda la comunidad aporta, el pueblo es la escuela.

Al considerar el número de factores y la forma aleatoria como inciden en la construcción del discurso y del conocimiento del sistema que adquiere el músico, es difícil delimitar una ruta de construcción del conocimiento incluyente. Una forma de decantar y organizar las diversas entradas de información que estructuran lo sonoro⁴ en la mente del músico tradicional de marimba, se deriva del análisis de la práctica misma del conjunto y de la manera como los músicos tradicionales se involucran con ella desde temprana edad, hasta ser considerados maestros de la marimba.

Esto nos lleva a pensar en el conjunto de marimba del Pacífico sur y en la música tradicional como:

“Sistemas fuertemente estructurados⁵ en los cuales cada instrumento cumple un rol específico, sin que la simplicidad en la interpretación del músico o su nivel de destreza técnica reduzca la complejidad global del sistema”. Por ejemplo, una comparación de los roles del guasá y bombo golpeador nos puede llevar a deducir que el segundo instrumento es más exigente, incluso de mayor jerarquía que el primero. Sin embargo, el bambuco viejo requiere de ambos y no podría denominarse como tal usando sólo el bombo o sólo el guasá.” (Mincultura 2003:11).

⁴ Música que produce el conjunto de marimba sin importar su ascendencia tradicional, popular o contemporánea.

⁵ Como en los naipes, unas cartas son más apreciadas que otras, sin embargo, al construir un castillo con éstas es imposible retirar una carta sin que caigan todas.

De acuerdo con ésta visión de la música como sistema de cohesión fuertemente engranado desde la práctica del intérprete, pero sobre todo desde la práctica de conjunto, se constituyen las maneras tradicionales de apropiación y reproducción (es decir, la forma en que se aprende y enseña tradicionalmente éste saber), a partir de cuatro niveles correspondientes con los desempeños musicales-instrumentales⁶ específicos del músico.

“La práctica de conjunto acompaña al músico tradicional desde que es capaz de tocar ‘dos notas’. Para el músico de formación occidental es el premio por varios años de esfuerzo. Tenemos mucho que aprender de los tradicionales.”

(Tascón 2006:6)

1.1.2. ¿Cómo se estructura lo sonoro?

Antes de convertirse en un maestro de la marimba, el joven músico tradicional transita sobre cuatro niveles⁷ de la práctica que lo fortalecen en su desempeño musical e instrumental, ellos son:

6 En músicas tradicionales, el nivel de comprensión musical está ligado a las capacidades interpretativas del músico.

7 Estos cuatro niveles de desempeño musical-instrumental, se proponen desde la relación entre sistemas musicales y formas de apropiación-reproducción. Constituyen la ruta del proceso formativo del programa de formación de Escuelas de música tradicional, del plan nacional de Música para la convivencia.

Nivel ritmo-percusivo:

Se asocia con los patrones rítmicos que realizan acompañamiento en instrumentos de percusión y esencialmente determinan lo que tradicionalmente se denomina “la base” o “el ritmo” (ej.: ritmo de patacoré, ritmo de bunde). En el conjunto de marimba ésta responsabilidad recae sobre los cununos, bombos y guasas, pero no sobre la marimba.

Nivel ritmo-armónico:

Se asocia con las formas de acompañamiento que incluyen la “armonía”. En el conjunto de marimba éste papel lo desempeñan los registros bajos de la marimba: “bordones”.

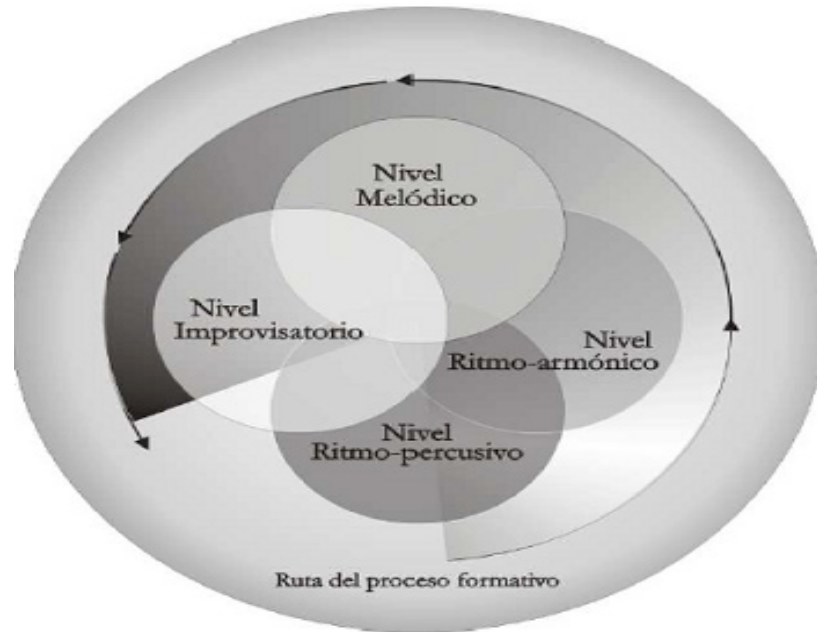
Nivel melódico:

Se asocia con el desempeño del marimbero líder (requintero), quien interpreta el registro agudo de la marimba. Generalmente éste músico ha transitado por todo el formato de acuerdo con las maneras de apropiación-reproducción tradicional, obteniendo un manejo integral del sistema.

Nivel improvisatorio:

Supone un manejo integral y profundo del sistema musical básico, a partir del cual el intérprete desarrolla la capacidad de combinar los elementos que componen cada uno de los niveles anteriores, para generar nuevos diseños a partir de ellos. Este desempeño es la meta de la metodología OIO.

1.2. A manera de ejemplo



“El proceso formativo inicia con un trabajo vocal-corporal basado en repertorios de la lúdica tradicional, al cual se adicionan progresivamente los distintos instrumentos del formato (primero los que conforman las bases, es decir, de percusión y armónicos, y posteriormente los melódicos), hasta asumir, en el formato instrumental completo, el montaje de los repertorios usuales del sistema ordenados en la ruta formativa de acuerdo con los niveles de desarrollo musical-instrumental de los estudiantes”. (Mincultura 2003: 12)

Varios marimberos reconocidos se interesaron en su niñez por la marimba pero, en general, no fue el primer instrumento que interpretaron. Es el caso de Alí Cuama, un buen marimbero tradicional de Buenaventura (Depto. del Valle del Cauca), hijo de Baudilio Cuama, un reconocido constructor e intérprete de la marimba de chonta.

Nivel ritmo-percusivo

Tras caminar con cada uno de los 27 arrullos que se realizan como parte de la novena al Niño Dios, Alí, de ocho años, ha memorizado la base rítmica del bombo y, aunque no lo puede explicar, está consciente de que don Francisco Torres –pasado de tragos– está “atravesado” (fuera de ritmo⁸) con el cununo. Éste niño repite con la procesión de gente algunas melodías que le había escuchado a su madrina, mientras movía la batea, lavando oro. Sabe que el bunde “Florón” (bunde)⁹ es más lento que “Niño Bonito” (bunde)¹⁰. Cuando los viejos no están, él y dos primos suyos juegan a tocar los instrumentos que están guindados (colgados)¹¹ de una lata de chonta en casa de la madrina.

8	N. del A.
9	Ídem.
10	Ídem.
11	Ídem.



Niño bombero. Tumaco

Nivel ritmo-armónico

Con doce años, Alí alcanzó la altura de la marimba y su abuelo, Silvino Mina, vio que era un muchacho “despierto” (talentoso)¹²; agarrándole las manos le ha enseñado algunos bordones. Mientras el viejo toca, el muchacho, escondido, graba en su mente melodías, relaciona rítmicas y revueltas; variaciones que aún no puede repetir fielmente, pero que están convirtiéndose en una vasta gama de repertorios y posibilidades alojadas en su memoria.

Nivel melódico

Aquel niño, ahora es un adulto joven, toca la requinta (registro agudo de la marimba)¹³ para acompañar a su madrina. Las largas jornadas en los arrullos le han dado madurez y dominio de varios instrumentos del formato. En reuniones pequeñas glosa canciones y acompaña bien a las más exigentes cantadoras, lo que le ha asignado reconocimiento en la comunidad.

Nivel improvisatorio

Ahora acompaña a su esposa, es un marimbero reconocido en la comunidad, de esto dan cuenta las canciones de su autoría que se cantan en los arrullos y en los bailes de bambuco. Sus creativas revueltas (improvisaciones)¹⁴ de

12 Ídem.

13 Ídem.

14 Ídem.

movimientos rápidos son inusuales, recorre la marimba de arriba abajo y en algunos casos toca sin bordonero.

Por supuesto éste abordaje de los niveles no se realiza en estricto orden, más bien se mezclan e interactúan dependiendo de las habilidades del intérprete, razón por la cual la práctica es el fundamento del conocimiento musical; es decir, a mayor habilidad instrumental del intérprete, mayor profundidad y complejidad en la construcción de su discurso sonoro.

Muchos marimberos se inician en el bordón (ritmo-armónico) para luego pasar a la interpretación de los tambores (ritmo-percusivo) y más tarde al melódico. Los niveles no son absolutos y es posible que escapen a la realidad de algunos intérpretes tradicionales. Esto significa que un joven con sólo aprender la base rítmica del bombo (ritmo-percusivo) ya tiene variados elementos de creación (tempo, posturas, timbres, frases, etc.) para involucrarse en el nivel improvisatorio, creando una intersección de niveles que se visualiza en la gráfica “ruta del proceso formativo” (pág.7) con la superposición de los círculos.

1.3. La meta es la improvisación

Cualquiera que sea el punto de partida del intérprete (ritmo-percusivo, ritmo-armónico o melódico) la meta es la improvisación. El intérprete no se la pasa imitando exactamente lo que escuchó, uede incluso que desde el primer encuentro con lo sonoro – debido a las propias limitaciones del músico –, la memorización no sea exacta, haciendo que la repetición de una porción musical, se

convierta más bien en una recreación¹⁵ de lo escuchado.

Esta independencia del intérprete le ayuda en la exploración de su instrumento, le permite captar de forma eficaz características o cualidades de otras interpretaciones sin concentrarse en la repetición textual y, a partir de unos pocos sonidos claves, reconstruir apartes de la ejecución de alguna melodía o improvisación de interés.

En el caso del sistema OIO para el bordón, ondeada y revuelta, se suministrarán guías que permitirán al aprendiz hacer sus propias construcciones. En el aspecto melódico se trabajará con la recreación de melodías.

¹⁵ Aquí la *recreación* está entendida como tocar la porción musical de manera parecida, manteniendo las características fundamentales.

A Marimbiar

UNIDAD 2
RELACIÓN ENTRE EL SISTEMA
Y LA RUTA DE APRENDIZAJE



2. RELACION ENTRE EL SISTEMA Y LA RUTA DE APRENDIZAJE

2.1 Divisiones por registro y rol

Todos los instrumentos del conjunto de marimba son susceptibles de analizarse desde dos enfoques diferentes que se complementan: el registro y el rol. De ésta manera se obtiene un panorama completo de cada instrumento y las relaciones que establece con el conjunto de marimba.

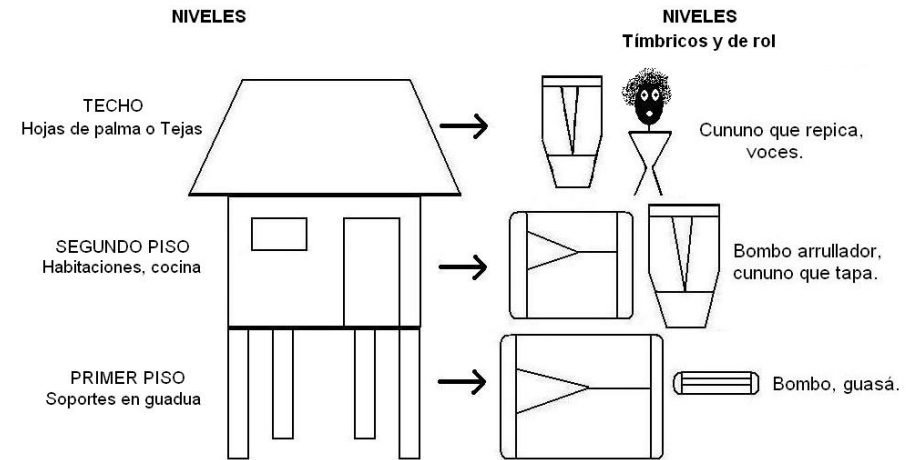
Puesto que el objeto del presente documento es la marimba, veamos cómo se presentan éstas relaciones: primero en bombos, cununo, guasá y voces, y finalmente en la marimba.

2.1.1 Bombos, cununos, voces y guasá

En general, la estructura tímbrica de la música de marimba puede compararse con la de una casa de las costas del Pacífico. En el fundamento se encuentran columnas de guadua que sostienen la casa; el segundo piso, con habitaciones, cocina y paredes que soportan el techo y, finalmente, el techo que sobresale a lo lejos, más liviano y pequeño que el resto de la estructura.

Este mismo principio se podría aplicar para los instrumentos que acompañan la marimba en el conjunto de marimba tradicio-

nal del Pacífico, desde la óptica de registro¹⁶ y rol¹⁷. En cada uno de los pisos de la estructura los instrumentos comparten golpes o funciones.



- Primer piso: Bombo y guasá comparten la misma base rítmica
- Segundo piso: Bombo arrullador y cununo que tapa comparten la misma base rítmica y el mismo rol.
- Techo: Cununo que tapa, voz y guasá comparten el rol de improvisación. En varias ocasiones repiten similares bases rítmicas.

¹⁶ En éste caso se refiere al registro del instrumento: grave, medio, agudo, etc.

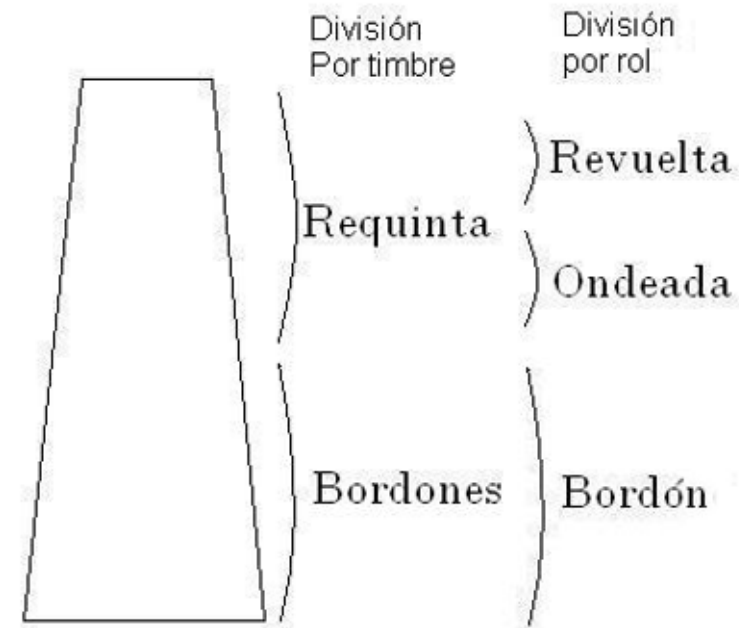
¹⁷ La función que cumple el instrumento en el conjunto como: bajo, soporte armónico o melodía.

2.1.2 Marimba

Tal como los instrumentos del conjunto de marimba se agrupan de acuerdo con el registro y el rol que desempeñan en la música, la marimba de chonta puede agruparse en regiones o sectores de acuerdo con el rol.

Tradicionalmente los músicos utilizan las denominaciones bordón y requinta para referirse a los registros grave y agudo, respectivamente.

- *Bordón*: Lo componen los bordones, nombre que se da a cada una de las tablas más largas y graves de la marimba que en conjunto constituyen la primera sección. Una marimba de 18 o 24 tablas puede contar con 5 u 8 bordones o incluso ampliarse hasta 8 y 10 “tablas bordón”, respectivamente.
- *Requinta*:¹⁸ Es la segunda sección. En contraste con la anterior, se considera en éste grupo al conjunto de tablas (entre 10 y 14) de registro medio y agudo que están después de los bordones.



Cada segmento de la marimba cumple una función específica

Una división más específica se deriva del rol (función) que cumple el marimbero en cada uno de las dos regiones iniciales, es decir, lo que interpreta el marimbero en éste sector de la marimba. La región de la requinta se divide en dos subregiones: ondeada y revuelta, mientras el bordón se mantiene igual. Estas tres subregiones coinciden con la forma musical.¹⁹

18 También llamado tiples.

19 Introducción y bordón, glosa y ondeada, coro y revuelta.

- *Bordón*: Base ritmo-armónica que se repite constantemente y con pocas variaciones en el registro más bajo de la marimba (bordones), cumpliendo el papel de “bajo”. El marimbero que toca el bordón se llama bordonero.
- *Ondeada*: Base ritmo-armónica en la que se repite un motivo básico con unas pocas variaciones o la melodía. En ambos casos se suministra soporte armónico a las voces. Se interpreta en el registro medio de la marimba, cumpliendo el papel de la armonía. La ondeada hace parte de las funciones del marimbero requintero.
- *Revuelta*: Se denomina así la improvisación en la marimba. Se desarrolla en el registro agudo (segunda parte de la requinta), desempeñando el papel melódico. La revuelta se desarrolla desde los motivos rítmicos de la ondeada, a la que se suman elementos de la melodía vocal y de la habilidad instrumental-musical del intérprete.²⁰ La revuelta hace parte de las funciones del marimbero requintero.

²⁰ Esta mezcla perfecta mantiene las características musicales básicas para que la revuelta de patacoré no “suene” a *juga grande*.

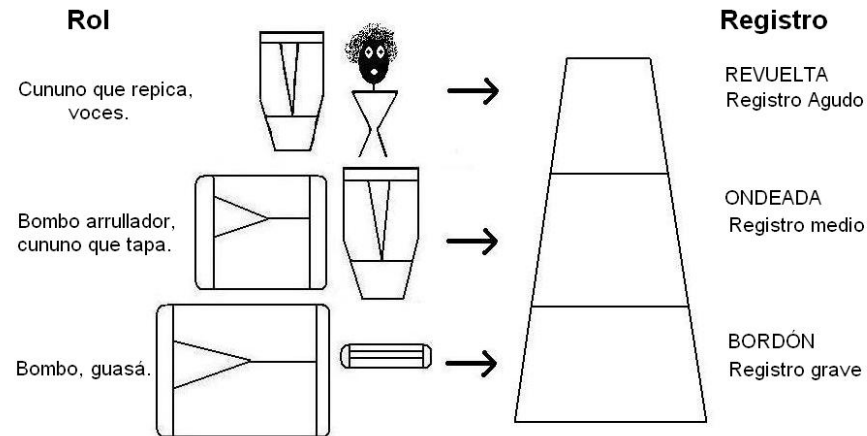
2.2 Relación entre los instrumentos del formato y la marimba

La marimba se relaciona con los demás instrumentos del formato, coincidiendo en registro y rol. El bordón y bombo golpeador se relacionan directamente, de tal forma que existe una imitación de uno por el otro.²¹ De hecho, éste bombo es el más grave de todos los tambores, al igual que el bordón es la sección más grave de toda la marimba.

De igual forma coinciden la base rítmica del cununo que tapa y el bombo arrullador,²² con la figuración rítmica de la marimba en la ondeada. El cununo que tapa y el bombo arrullador, pertenecen al registro medio de los tambores, como también pertenece al registro medio de la marimba, la ondeada.

²¹ Cualquiera de los dos instrumentos puede ser proponente o imitador.

²² En Tumaco y zonas aledañas, los conjuntos de marimba no cuentan con un rol definido para el bombo arrullador. La similitud entre la base del bombo arrullador y el cununo que tapa, hace que éste sea compensado gracias a un tercer o cuarto cununo común en la organología, permitiendo mayor velocidad a la base rítmica. Esto, sumado a la influencia de las danzas de la Costa atlántica, caracterizada por los ritmos rápidos, hace que el currulao sea más rápido en ésta zona que en el resto del Pacífico sur.



El rol de cada instrumento corresponde a un registro en la marimba.

Finalmente, los instrumentos más agudos cumplen funciones de improvisación y/o melodía —como el cununo que repica o la voz—, que coinciden con la revuelta de la marimba, puesto que aquella se desarrolla en el registro agudo de ésta y cumple funciones de melodía.

“La relación entre la revuelta y la voz ha derivado en el origen de canciones y aires menores. Algunos motivos de las improvisaciones adquieren coherencia melódica a tal grado, que se transforman en ondeadas. Los músicos toman los nuevos elementos melódicos sobresalientes y les otorgan letras, en un ejercicio cíclico que se consolida en un nuevo aire. Por esta razón existen innumerables

canciones que tienen en común el mismo acompañamiento y generalmente se derivan de los aires más interpretados.”

(Tascón 2007:34).

Esta representación de los instrumentos del formato en la marimba, constituye una ruta de acercamiento a la interpretación de la misma. El dominio de los instrumentos de percusión y el conocimiento de algunas melodías vocales, se convierten en los insumos rítmicos y melódicos que fundamentan la interpretación del bordón, la ondeada, la revuelta y la melodía.

2.3 Aplicación de las relaciones en el diseño de la escritura del sistema OIO

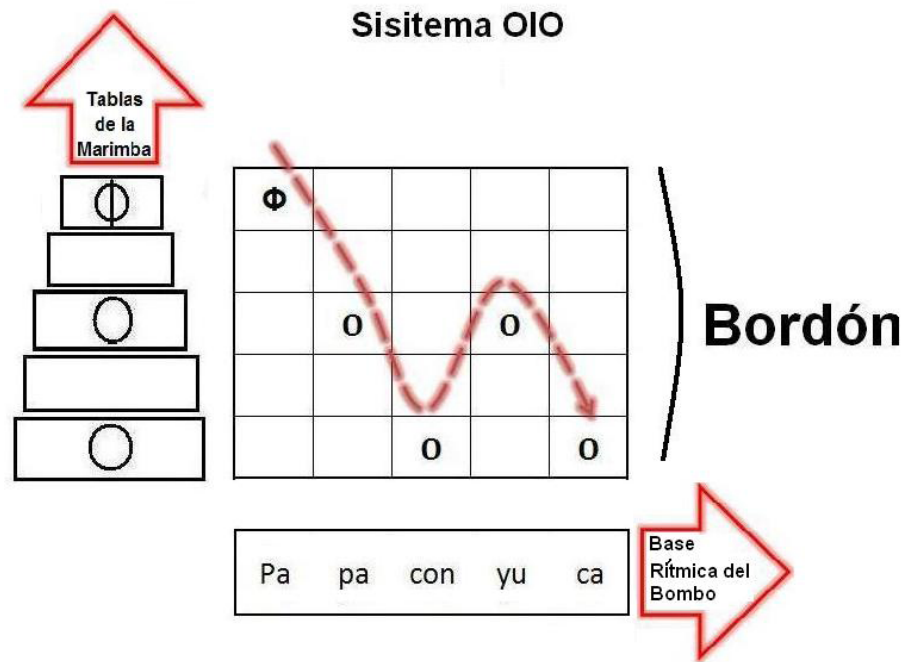
2.3.1 Variables

El sistema OIO se vale de un mecanismo de notación musical que, similar al pentagrama, se estructura sobre las variables de tiempo y altura del sonido (tabla).

Primera variable: se obtiene de las onomatopeyas²³ que recrean el sonido, pero sobre todo el “ritmo”.²⁴ La similitud entre las regiones de la marimba y los demás instrumentos del formato nos permite usar la rítmica (obtenida en forma de onomatopeya).

²³ Imitación vocal de sonidos del instrumento.

²⁴ La onomatopeya suministra sutilezas rítmicas y agógicas, difíciles de exponer desde la escritura musical occidental.



Usando la base rítmica del bombo e incluyendo algunas tablas de la marimba obtenemos el bordón.

- Ejemplo: para interpretar un bordón se aprovecha la relación entre bordón y bombo golpeador. El bombo suministra la rítmica “papa con yuca” (onomatopeya) y la marimba las tablas.²⁵

²⁵ En el sistema de notación con pentagrama cada nota representa una frecuencia o sonido determinado; en el sistema OIO, se representan las tablas en las que las frecuencias o sonidos

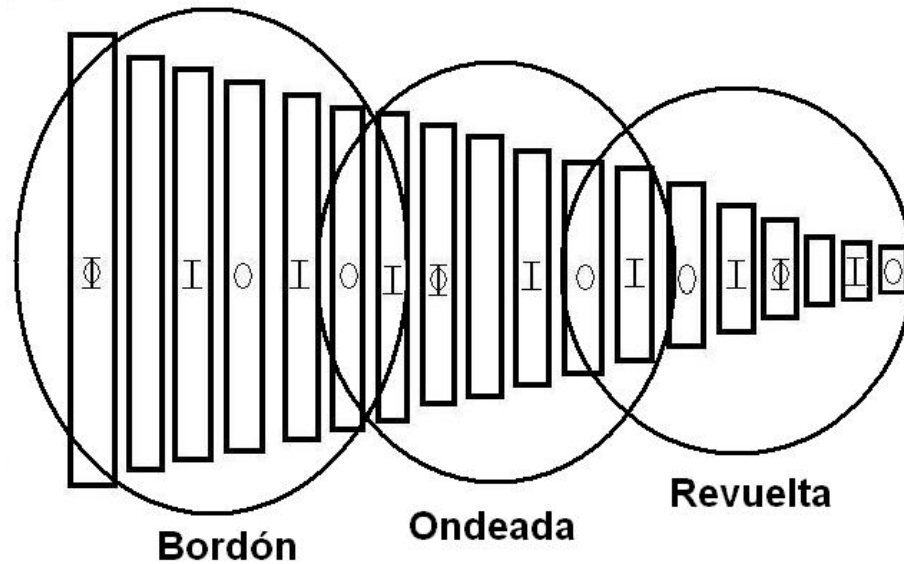
Segunda variable: se obtiene del análisis de las lógicas espaciales²⁶ y armónicas que evidencia la existencia de tres grupos de tablas: “tablas I”, “tablas O” y tablas “Φ”. Los dos primeros grupos (“I”, “O”) son cerrados y sólo se relacionan internamente; el tercer grupo (“Φ”) cuenta con la posibilidad de interrelacionarse con ambos grupos.

2.3.2 Marcación de la marimba

A cada tabla se le asigna una marca que servirá para representarla en la escritura. Generalmente, los marimberos afinan la marimba iniciando por el registro grave, usando un bordón; debido a ello, casi todas las marimbas se ajustan a la propuesta de marcación sugerida a continuación. En caso de no hacerlo es posible iniciar la marcación en la segunda o tercera tabla. La marcación es cíclica, por lo que cada siete tablas se inicia con la tabla Φ y se repite de idéntica forma.

pueden variar dependiendo de la marimba.

²⁶ Desplazamientos más comunes entre tablas.



2.3.3 Grafías del sistema OIO

La representación escrita de la música de marimba en el sistema OIO se vale de dos tipos de grafías. Primero las onomatopeyas, separadas por sílabas y los signos “O”, “I” y “ Φ ”. La razón para la escogencia de éstos signos, está en las posibilidades de uso de los fonemas “O” e “I”, en canciones o retahílas; además, la escritura de un círculo –bolita– y una línea –palito–, son parte de los ejercicios iniciales de adiestramiento a la escritura infantil, lo que facilita su implementación en los niveles escolares básicos.

2.3.4 Lógicas de desplazamiento en el tablado

Evidentemente, no se trata de golpear cualquier tabla. En el caso del bordón, la ondeada y la revuelta, existen “reglas” para la escogencia de los sonidos apropiados, derivadas de las lógicas armónicas y espaciales tradicionales.

Para la melodía la situación es diferente, pues si bien se acoge a las lógicas de desplazamiento del bordón, ondeada y revuelta, en varios casos las rompe de manera caprichosa. Por ésta razón, en la descripción melódica se usarán las grafías O - I - Φ , diagramas, pentagramas y grabaciones de audio, con el fin de suministrar la mayor cantidad de referentes posibles para la asimilación y recreación melódica.

El sistema pretende que el intérprete relacione los “toques” de la marimba con los desplazamientos entre tablas y los intervalos sonoros.

A Marimbiar

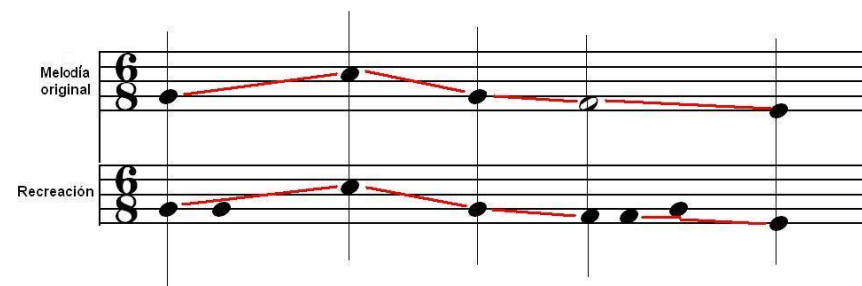
Ejemplo: En una canción, el bordón inicia con un golpe en la primera tabla de la marimba (Φ) y luego va a la cuarta (O). Si se cambia a la cantadora por otra que tenga una voz más aguda, entonces el bordón se iniciará en la segunda tabla (convertida en Φ) e irá hasta la quinta (convertida en O). En ambos casos se mantiene la misma distancia entre tablas y el sistema se traslada de una tabla a otra.

De ésta forma, la marcación no es absoluta y puede variarse de una canción a otra. La tabla que para una canción es “O”, para otras podría ser “I”.

2.3.5 Recreación de melodías

Ésta estrategia pedagógica del sistema OIO, pretende que el alumno evite la repetición exactamente como se grafica, y más bien que la reconstruya desde su percepción y habilidad instrumental-musical, evitando la minuciosidad en el detalle de la escritura.

Las melodías escritas no son para repetirlas textualmente, sino para “recrearlas” con ayuda de las notas claves.



La recreación hace que la música adquiera el sello propio del intérprete

En la gráfica anterior se observa la melodía original y la forma como el marimbero la recrea. Observe cómo las “notas claves”²⁷, que en la melodía original están atravesadas por una línea vertical, se mantienen en la recreación. El marimbero agrega variaciones de su sentir sin que se altere el modelo básico. Un marimbero con mayor experiencia podrá realizar una recreación más compleja que incluya más golpes y giros alrededor de las “notas claves”, pero no alterará la esencia de la melodía.

²⁷ Tablas que dan la caracterización a la melodía, impidiendo que se confunda con otra similar.

Elementos Teóricos

UNIDAD 3
LA FORMA
DE LA MÚSICA TRADICIONAL



3. LA FORMA DE LA MÚSICA TRADICIONAL

Tradicionalmente, las divisiones en las músicas de marimba obedecen a la composición del texto de la canción. La siguiente estructura simplificada las condensa en tres grandes secciones.²⁸

La introducción:

Se muestra como un momento de acople en el que los instrumentistas, intuitivamente, acuerdan velocidades, registros, carácter y sentido de la canción.

La glosa:

Es el momento de mayor estabilidad del conjunto de marimba, en el que la voz líder (cantadora o marimbero) canta el texto de la estrofa, adquiriendo mayor importancia.

El arrullo:

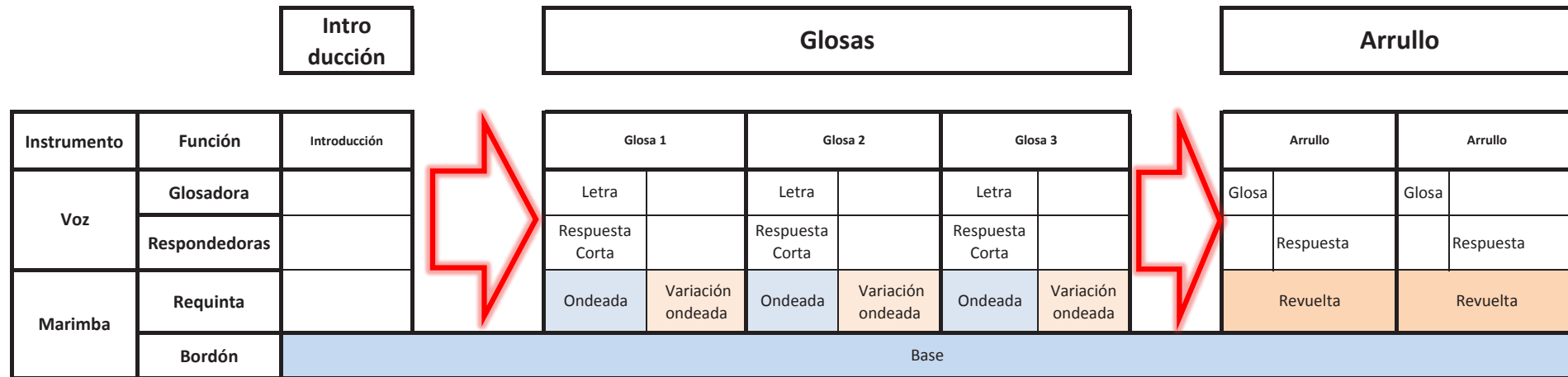
En contraposición con la glosa es menos formal, los instrumentos aumentan su volumen, se realizan múltiples improvisaciones y es el momento en el que los bailarines sacan lo mejor de sus repertorios y coreografías.

Cada una de las grandes secciones se divide en otras más pequeñas. La función o rol de la marimba cambia de acuerdo con estas secciones más pequeñas que determinan la participación de las respondedoras y los demás instrumentos del formato.

Observe en el siguiente cuadro cómo la función de la requinta en la glosa cambia de “ondeada” a “variante de ondeada”, dependiendo de si acompaña la letra o está sólo la marimba. En el arrullo se convierte definitivamente en revuelta, pese a acompañar en algunos momentos la glosa.

²⁸ Musicalmente estas secciones han sido catalogados teniendo en cuenta la jerarquía melódica del momento sonoro. Esta puede estar a cargo de la voz en la glosa, o de la Marimba en el arrullo, no queriendo esto decir que los otros instrumentos dejen de tocar.

Elementos Teóricos



La función de la requinta cambia de acuerdo con el texto.

METODO OJO



SEGUNDA PARTE
LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL

UNIDAD 1
BASES RÍTMICAS
DE LOS TAMBORES EN EL CURRULAO



1 BASES RÍTMICAS DE LOS TAMBORES EN EL CURRULAO

Las bases rítmicas son pequeños fragmentos musicales que se repiten a lo largo de una canción. Son interpretados por los instrumentos de percusión que acompañan la marimba y su sencillez los hace fáciles de memorizar. En el presente método estas bases suministran la velocidad y cantidad de golpes que se realizan en las tablas de la marimba.

Objetivo: Dominar cada una de las onomatopeyas y bases rítmicas de los tambores, individualmente y en conjunto.

Tenga en cuenta:

- Las onomatopeyas aportan la base rítmica para la interpretación en la marimba, es importante que las domine en profundidad y pueda identificarlas en el conjunto de tambores.
- En todos los tambores encontrará dos o tres tipos de timbres, el inferior corresponde al grave y el superior al agudo.
- Si no cuenta con alguno de los instrumentos de percusión, puede repetir los ejercicios propuestos utilizando una mesa, un tarro o cualquier superficie que produzca dos timbres: agudo y grave.

1.1 Bombo golpeador

Escuche la grabación N° 1 del bombo golpeador y ejecute los siguientes pasos:

- 1) Repita con la voz.
- 2) Repita con la voz mientras mueve los brazos, imaginando golpear un bombo (ver anexo 1).
- 3) Repita con el bombo golpeador.



Madera	De	le du	De	le du
Parche		ro		ro

- 4) Identifique el bombo golpeador en la grabación N° 2 "Marimba cununo" y toque sobre ésta al tiempo que repite la onomatopeya rítmica con la voz.

1.2 Guasá

Escuche la grabación N° 3 del *guasá y el bombo golpeador*, y ejecute los siguientes pasos:

- 1) Repita con la voz.
- 2) Repita con la voz mientras mueve los brazos imaginando sacudir un *guasá* (Ver anexo 1).
- 3) Repita con el *guasá*.



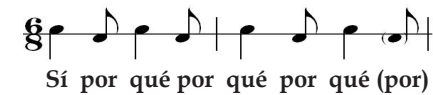
Sacudir al frente	Lle	lle	Lle	lle
Sacudir al lado	guen	guen	guen	guen

- 4) Identifique el *guasá* en la grabación N° 2 "*Marimba cununo*" y toque sobre ésta al tiempo que repite la onomatopeya rítmica con la voz.

1.3 Cununo que tapa

Escuche la grabación N° 4 del *cununo que tapa, guasá y bombo golpeador*, y ejecute los siguientes pasos:

- 1) Repita con la voz.
- 2) Repita con la voz mientras mueve los brazos imaginando golpear el *cununo* (Ver anexo 1).
- 3) Repita con el *cununo que tapa*.



Quemado	Si	qué	qué	qué
Abierto	Por	por	por	(por)

- 4) Identifique el *cununo que tapa* en la grabación N° 2 "*Marimba cununo*" y toque sobre ésta, al tiempo que repite la onomatopeya rítmica con la voz.

1.4 Bombo arrullador

Escuche la grabación N° 5 del *bombo arrullador*, *cununo que tapa*, *guasá* y *bombo golpeador*, y ejecute los siguientes pasos:

- 1) Repita con la voz.
- 2) Repita con la voz mientras mueve los brazos imaginando golpear el bombo (Ver anexo 1).
- 3) Repita con el bombo arrullador.



Plá ta no plá ta no Plá ta no plá ta no

Madera	ta	ta	ta	ta
Parche	Plá	no plá	no plá	no plá (no)

- 4) Identifique el bombo arrullador en la grabación N°2 "*Marimba cununo*" y toque sobre ésta al tiempo que repite la onomatopeya rítmica con la voz.

1.5 Cununo repicador

Escuche la grabación N° 6 del *cununo repicador*, *bombo arrullador*, *cununo que tapa*, *guasá*, *bombo golpeador*, y ejecute los siguientes pasos:

- 1) Repita con la voz.
- 2) Repita con la voz mientras mueve los brazos imaginando golpear el cununo (Ver anexo 1).
- 3) Repita con el cununo repicador.



Que te pa sa vo Que te pa sa vo

Parche	_ Que te pa sa vo _	que te pa sa vo
--------	----------------------------	------------------------

- 4) Identifique el cununo repicador en la grabación N° 2 "*Marimba cununo*" y toque sobre ésta al tiempo que repite la onomatopeya rítmica con la voz.

1.6 Otras onomatopeyas

Las siguientes onomatopeyas aparecen en algunas secciones del documento. Escúchelas juntas en la grabación N°8 y ejecute los siguientes pasos:

- 1) Repita con la voz.
- 2) Repita con la voz mientras mueve los brazos imaginando golpear el cununo (Ver anexo 1).
- 3) Repita con el cununo.

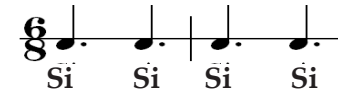
Variación del cununo



Variación del cununo



Variación del cununo



- 4) Identifique éstas onomatopeyas en el cununo repicador, en la grabación N° 8 "Marimba cununo", y toque sobre ésta al tiempo que repite la onomatopeya rítmica con la voz.

1.7 Consolidado de onomatopeyas

La suma de todas las onomatopeyas se consolida de la siguiente forma en el currulao. Observe cómo coinciden las diferentes sílabas (golpes, en el caso de los instrumentos)

A Marimbiar

Instrumento	Onomatopeyas											
Cununo improvisador		Qué	te	pa	Sa	vo		Qué	te	pa	sa	vo
Cununo que tapa	Sí			qué			qué			qué		
			por			por			por			(por)
Bombo arrullador		ta			Ta			ta			ta	
	Plá		no	plá		no	Plá		no	plá		no
Bombo golpeador	De		le	du			De		le	du		
					Ro						ro	
Guasá	Lle	guen		Lle	Guen		Lle	guen		Lle	guen	

Diviértase: Reúnase con amigos o familiares y con ayuda de la grabación N° 2 repitan en grupo las sílabas, imitando con las manos los movimientos; luego asigne a cada persona un instrumento y trate de hacerlo en conjunto.

-¿Qué te pasa vo? - Sí, ¿por qué?- Plátano, plátano

-Déle duro - Lleguen, lleguen

La ejecución instrumental

UNIDAD 2
MARCACION
Y RECONOCIMIENTO DE LA MARIMBA



2 LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL

Objetivo:

Marcar la marimba con las grafías “O, I” y familiarizarse con el instrumento.

Tenga en cuenta:

- Las marcaciones son una ayuda visual que le permitirán entender rasgos generales de la música para que cree sus propios bordones, ondeadas y revueltas. Es muy importante identificarse con ellas.
- Las marimbas tradicionales son diferentes unas de otras en su afinación, lo que las hace más interesantes.
- Para hacer las marcaciones es adecuado utilizar tiza, una tinta removible o cinta de enmascarar. Estas marcas luego cambiarán de lugar de acuerdo con la canción o el registro de la cantadora, haciendo necesario desplazarlas a la derecha o a la izquierda.

2.1 Marcación

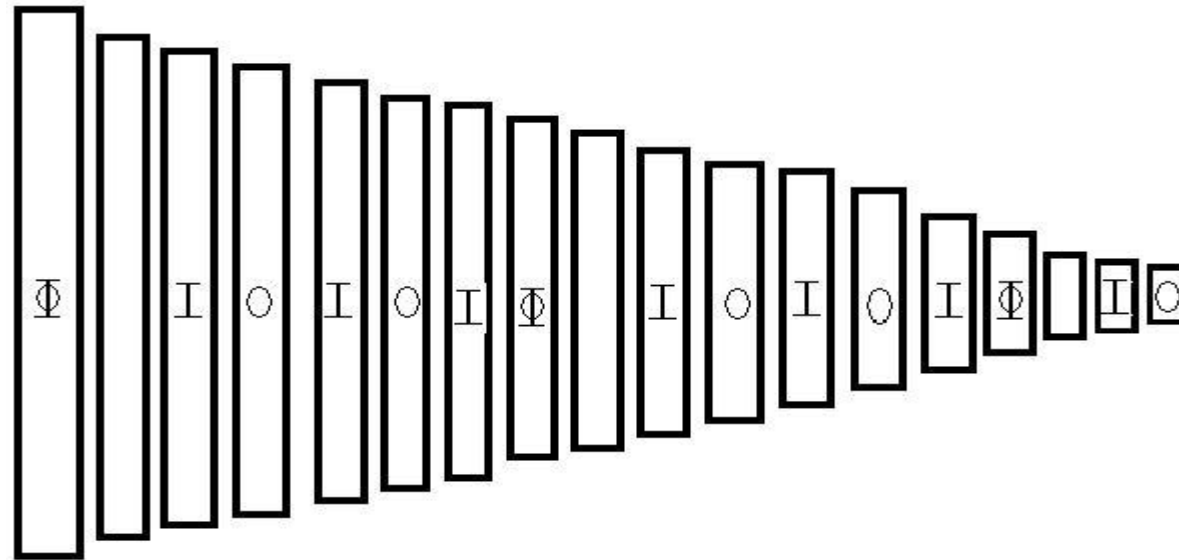
- 1) Marque las tablas “Φ”, iniciando por la primera tabla¹ de la marimba, ubicando el símbolo un poco más arriba del centro de la misma.²
- 2) Con la primera tabla marcada³ como guía, copie el orden en que aparece en la gráfica siguiente.

1 Si su instrumento es afinado inicie en la tabla que corresponde a la nota “la”.

2 Si su marimba tiene más de 18 tablas, ubique la última tabla “Φ” y repita la serie, así: tabla “Φ”, tabla sin marca, tabla “I”, tabla “O”, tabla “I”, tabla “O”, tabla “I”.

3 Pruebe iniciando la marcación por la segunda tabla. Primera o segunda, ¿cuál es más conveniente? Sólo lo sabrá en la medida en que conozca su instrumento.

La ejecución instrumental



La marcación es cíclica, por lo que cada siete tablas se inicia con la tabla " Φ " y se repite de idéntica forma.

2.2 Reconocimiento de la marimba

A continuación realice algunos ejercicios para familiarizarse con las marcaciones y desplazamientos en el teclado, primero con las tablas marcadas con "O" y luego con las marcadas con "I". Las tablas marcadas con Φ pertenecen a los dos grupos, por lo que pueden golpearse como parte del grupo "I" o del grupo "O".

3) Tome las baquetas (Ver anexo 1) y mientras escucha la grabación N°1, golpee sobre las tablas "O" (incluya también la Φ) imitando la base del bombo "déle duro".

4) Repita el ejercicio ahora con las tablas "I" (incluya también la Φ).

5) Repita los dos ejercicios anteriores con cada una de las bases rítmicas (sí por qué, que te pasa vo, lleguen, etc.) y su correspondiente grabación de apoyo.

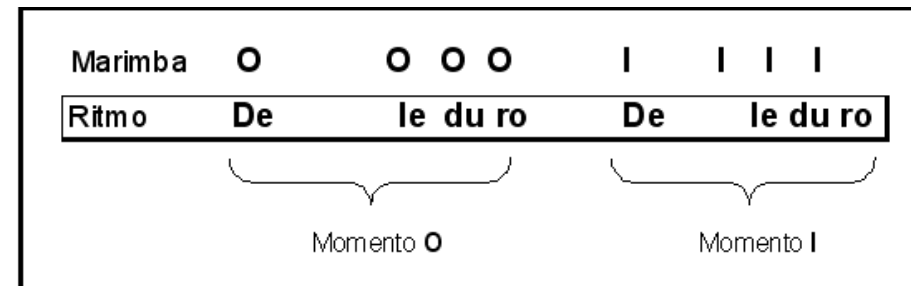
2.2.1 Momento "O", momento "I"

Los momentos (llamados tradicionalmente tiempos) se refieren al espacio de tiempo en el que se tocan sólo las tablas de cada uno de los dos grupos. Estos momentos son delimitados por las frases rítmicas (onomatopeyas).

- Mientras se está en el "momento O", se golpean las tablas marcadas con "O" y " Φ ".
- Mientras se está en el "momento I", se golpean las tablas marcadas con "I" y " Φ ".

6) Repita el ejercicio 3, pasando de las tablas "I" (incluye Φ) a las tablas "O" (incluye Φ), cada que se repite la frase rítmica, como muestra el ejemplo:

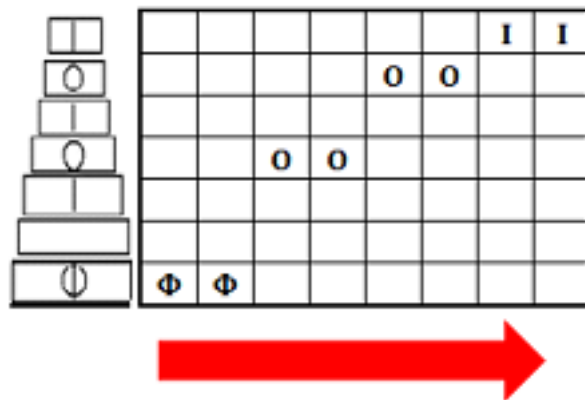
Ejemplo:



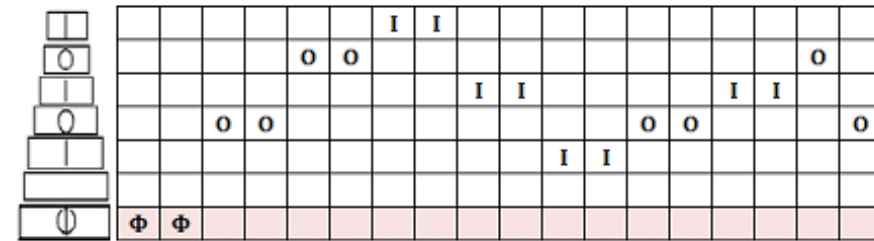
2.3 Representación gráfica

En éste texto se usan varias formas de representación gráfica para las interpretaciones de la marimba, ¡familiarícese con ellas!

En los cuadros aparece la tabla que deberá golpear, iniciando de izquierda a derecha (como indica la flecha). En el extremo izquierdo se ha dispuesto una marimba para facilitar su ubicación.

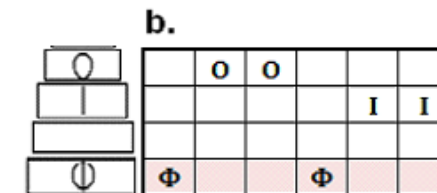
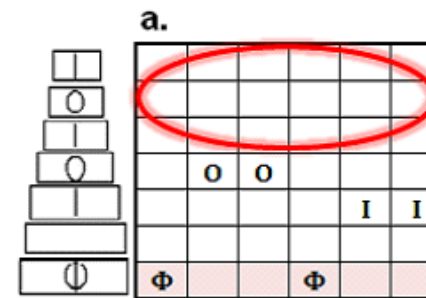


7) Observando la siguiente gráfica, golpee en la marimba la tabla representada sin importar el ritmo. La franja rosada siempre indica la tabla "Φ", esto le servirá como guía en la ubicación de las otras tablas.



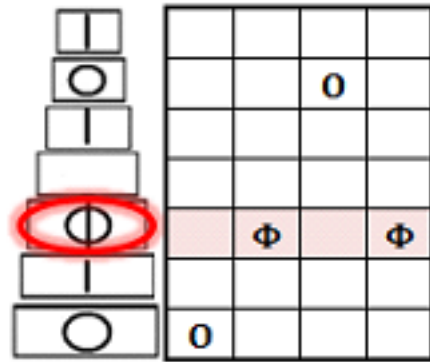
Para facilitar la comprensión, se han reducido la cantidad de símbolos gráficos por lo que encontrará las siguientes variantes:

- Algunas gráficas mostrarán sólo unas tablas de la marimba. Note cómo en la gráfica "a", quedan sin uso tres tablas de la marimba. Por eso, en la gráfica "b", se han eliminado.

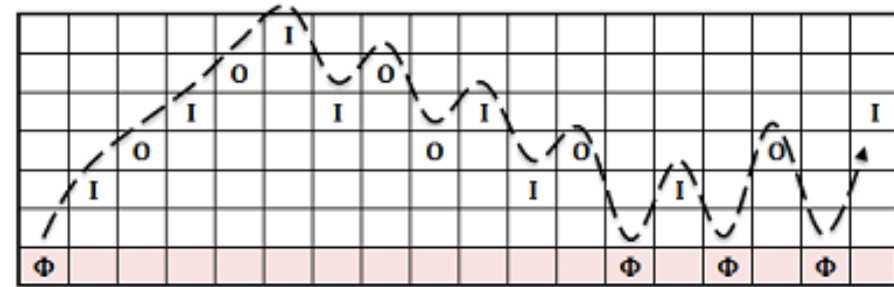


A Marimbiar

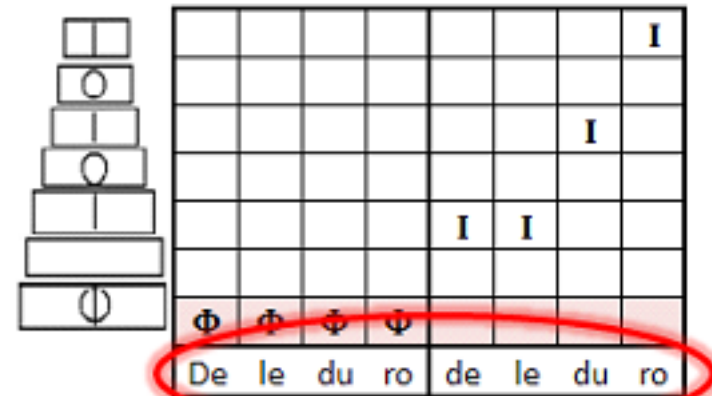
- La tabla "Φ" no siempre será la primera, cuando se requiera indicar algunas tablas por debajo de "Φ", ésta cambiará de posición. Además, a lo largo de la marimba encontrará más tablas de éste tipo (dos), adelante se explica cómo hallar la indicada.



- 8) Intente golpear las tablas indicadas sin usar la guía izquierda de la marimba, añadiendo el ritmo que desee. La flecha discontinua le ayudará a trazar un sendero de movimiento de las baquetas en la marimba.

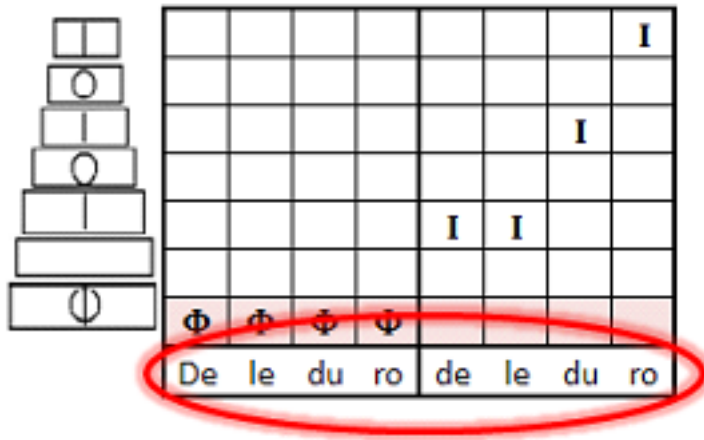


La rítmica se establece a través de la utilización de las onomatopeyas (círculo rojo) asignándose una para cada tabla.



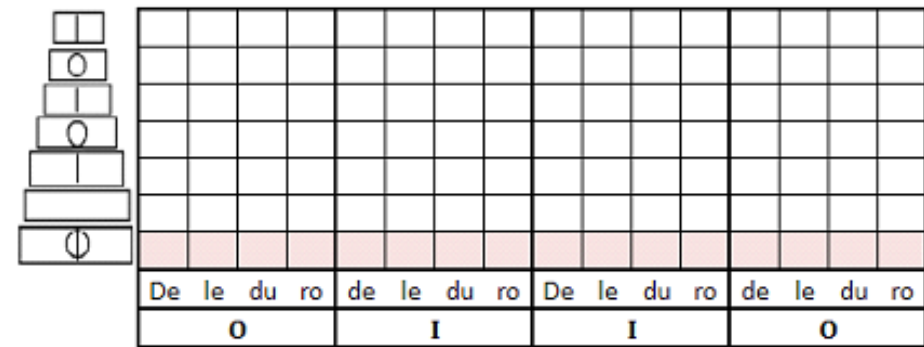
La ejecución instrumental

Los momentos aparecen indicados en la parte inferior del recuadro y le serán de provecho en las improvisaciones.



The diagram shows a 6-string guitar fretboard with a grid of 6 columns and 6 rows. To the left of the grid is a vertical stack of six frets, each with a circle and a vertical line. The grid contains the following markers: 'I' in the top-right cell (row 1, column 6), 'I' in the second row, fifth column, 'I I' in the third row, fourth and fifth columns, and four 'Φ' symbols in the bottom row, first four columns. The bottom row is highlighted with a red oval.

					I
				I	
			I I		
Φ	Φ	Φ	Φ		
De	le	du	ro	de	le du ro



The diagram shows a 6-string guitar fretboard with a grid of 6 columns and 6 rows. To the left of the grid is a vertical stack of six frets, each with a circle and a vertical line. The grid contains the following markers: 'De le du ro' in the bottom row, first four columns, and 'O I I O' in the bottom row, second, third, fourth, and fifth columns. The bottom row is shaded pink.

De	le	du	ro	de	le du ro
	O	I	I	O	

9) Siguiendo las indicaciones de rítmica (déle duro) y momentos expuestos a continuación, improvise y luego trate de escribir lo improvisado en los cuadros correspondientes.

A Marimbiar

La ejecución instrumental

UNIDAD 3
BORDÓN



3 BORDÓN

Ahora que ya conoce su marimba, la ha recorrido, identifica las marcas, los sonidos y domina varios de los patrones rítmicos de los demás instrumentos del conjunto, puede construir y tocar los bordones.

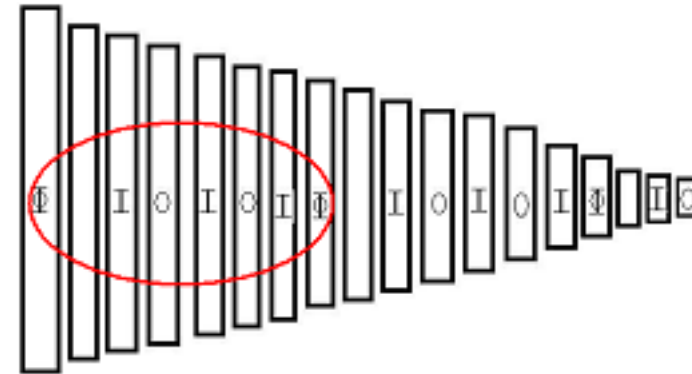
Objetivo: Interpretar los bordones –el bajo, en la marimba–, sobre la base rítmica del currulao.

Tenga en cuenta:

- Los bordones que construirá le servirán para acompañar aires como el patacoré, jugas de arrullo, bambuco viejo, pango y todo aire tradicional que se soporte sobre la base rítmica del currulao.
- Inicialmente, para la construcción e improvisación en el bordón se usarán las bases rítmicas “déle duro” (bombo golpeador) y “lleguen, lleguen” (guasá).

3.1 Registro

Los bordones tienen su propio espacio en el registro grave de la marimba, esto suministra la primera clave para un buen bordón.



Primera clave: *El bordón utiliza las 7 u 8 tablas más graves (bajas) de la marimba.*

Ahora:

1) Teniendo en cuenta la indicación anterior, use la base rítmica “déle duro” (bombo) para golpear las tablas, pasando de tablas “O” a tablas “I”, cada que se repitan las onomatopeyas.⁴ Use como acompañamiento la grabación N° 1.

2) Repita el ejercicio anterior con la base “lleguen, lleguen” (guasá). Use como acompañamiento la grabación N°3.

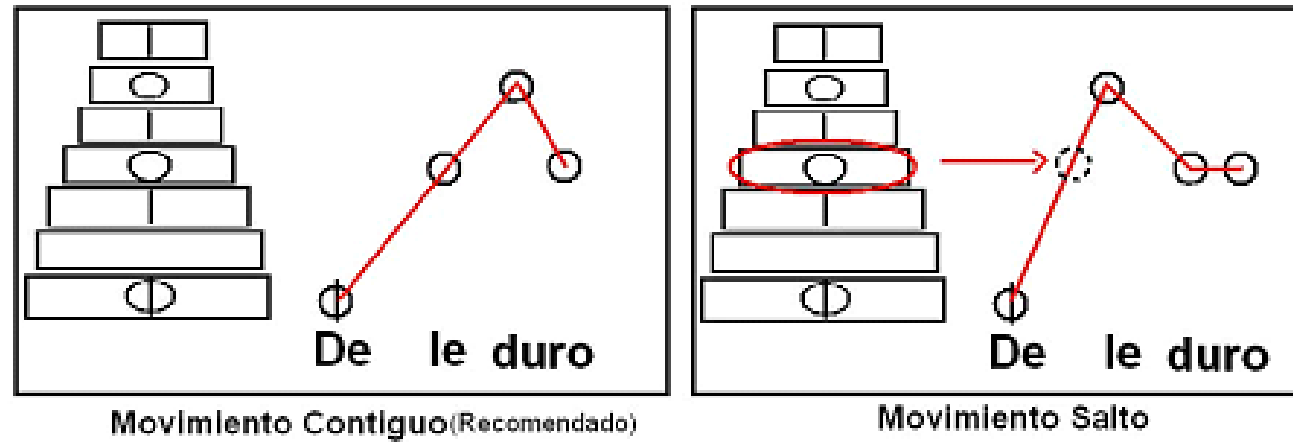
⁴ No se complique, el bordón es una base ritmo-armónica sencilla que se repite con pocas variaciones. Si es preciso, use solamente una tabla para “O” y otra para “I”.

3.2 Lógica de movimiento

El bordón se mantendrá melodioso y sonará natural si evita hacer saltos entre tablas del mismo grupo. Esto nos lleva a la:

Segunda clave: *Los movimientos entre tablas del grupo "O" y entre tablas del grupo "I", se hacen en tablas contiguas, sin saltos.*

Ejemplo entre tablas del mismo grupo:

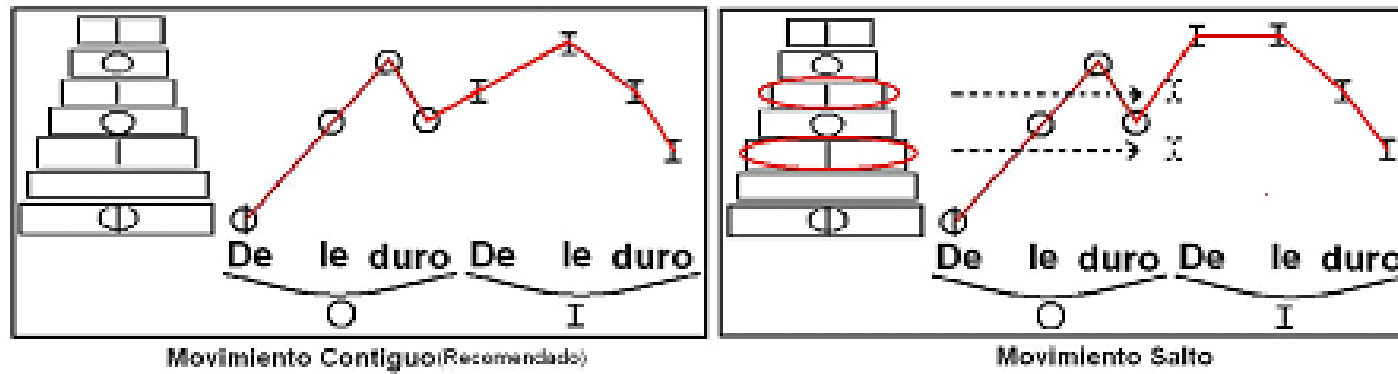


3) Usando la base rítmica "déle duro", golpee sólo las tablas "O" teniendo en cuenta la clave anterior. Use como acompañamiento la grabación N° 1.

4) Repita el ejercicio anterior sólo en las tablas "I". Use como acompañamiento la grabación N° 1.

A Marimbiar

De igual manera, el paso de las tablas "O", a las tablas "I", se hace golpeando tablas contiguas (video 1).



- 5) Teniendo en cuenta la indicación anterior, inicie golpeando cuatro (4) veces las tablas "O", y pase a golpear cuatro (4) veces las tablas "I".
- 6) Repita éste ejercicio usando la base rítmica "Déle duro". Acompañe su bordón con la grabación N° 1.

3.3 Variaciones en los bordones

La diversidad en los bordones se obtiene variando el orden en que se golpean las tablas y/o la rítmica (onomatopeya). A continuación encontrará diez ejemplos de cada caso, en los que un bordón sencillo va complejizándose. Al final, encontrará algunos de los bordones tradicionales y sus principales variaciones. Mientras los toca, observe las modificaciones y aprópiase de ellas.

Lectura de grafías

- **Ubicación:** Ubique en el gráfico la tabla “Φ” y después las otras tablas que golpeará, luego hágalo en la marimba.
- **Secuencia de golpes:** Golpee las tablas en su marimba en el orden expuesto, sin ritmo.
- **Onomatopeyas:** Repita con la voz las onomatopeyas ubicadas en la parte inferior del recuadro. ¿No la recuerda?, remítase a las grabaciones iniciales.
- **Tocar bordón:** Golpee las tablas lentamente según la ubicación y onomatopeya en el gráfico. ¡Memorícelo!
- **Tocar en grupo:** Repita la base memorizada usando el acompañamiento de la grabación N° 7

Los bordones más elaborados son el resultado de sucesivas variaciones que se inician de forma sencilla.

3.3.1 Variaciones en el orden de las tablas

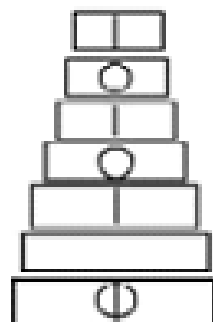
Los siguientes bordones conservan la onomatopeya (Déle duro) y varían el orden de las tablas. Se exponen de forma sencilla y van complejizándose.

7) Toque los siguientes bordones teniendo en cuenta los pasos para la “Lectura de grafías” (use la grabación N° 7)

A Marimbiar

Los bordones 1 y 2 sólo utilizan dos tablas de la marimba

1)



					I	I	I
Φ	Φ	Φ	Φ				
De	le	du	ro	de	le	du	ro
	O				I		

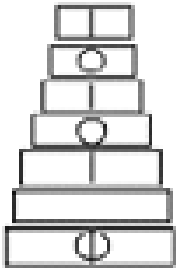
2)

					I	I	I
O	O	O	O				
De	le	du	ro	de	le	du	ro
	O				I		

La ejecución instrumental

El bordón 4 hace cambio de tabla en el momento "I".

3)

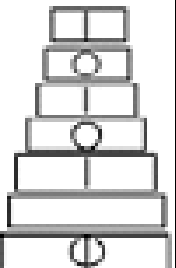


		0	0				
				I	I	I	I
Φ	Φ						
De	le	du	ro	de	le	du	ro
		0				I	

4)

				I	I		
		0	0				
						I	I
Φ	Φ						
De	le	du	ro	de	le	du	ro
		0				I	

5)



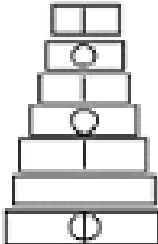
					I	I	
		0	0				
				I			I
Φ	Φ						
De	le	du	ro	de	le	du	ro
		0				I	

6)

				I			
		0	0				
					I	I	I
Φ	Φ						
De	le	du	ro	de	le	du	ro
		0				I	

Los bordones 7 y 8 incluyen la tabla Φ en el momento "I".

7)



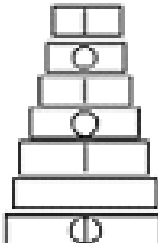
		O	O				
				I			I
Φ	Φ				Φ	Φ	
De	le	du	ro	de	le	du	ro
O				I			

8)

				I			
		O	O				
					I		I
Φ	Φ					Φ	
De	le	du	ro	de	le	du	ro
O				I			

El bordón 9 incluye la tabla Φ al final del momento "I".

9)



		O	O			I	
					I		I
		Φ					Φ
De	le	du	ro	de	le	du	ro
O				I			

10)

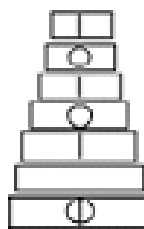
		O	O				
		O	O			I	I
						I	I
De	le	du	ro	de	le	du	ro
O				I			

3.3.2 Variaciones en la rítmica (onomatopeyas)

Los siguientes bordones varían las onomatopeyas mezclando la rítmica del bombo (Déle duro) con la del guasá (Lleguen, lleguen).⁵

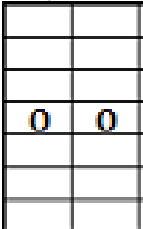
8) Tóquelos teniendo en cuenta los pasos para la "Lectura de grafías", usando la grabación N° 7.

11)



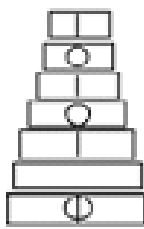
				I	I	I	I
Φ	Φ	Φ	Φ				
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen
0				I			

12)



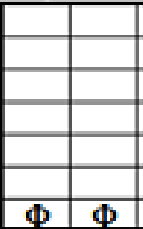
						I	I
						I	I
0	0	0	0				
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen
0				I			

13)



		0	0				
				I	I	I	I
Φ	Φ						
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen
0				I			

14)

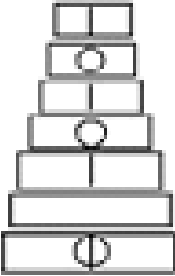


						I	I
		0	0				
						I	I
Φ	Φ						
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen
0				I			

⁵ También se puede variar el orden de las tablas tomando el Momento "O" de un bordón y el Momento "I" de otro.

Ahora se utiliza primero la rítmica del guasá y luego la del bombo.

15)

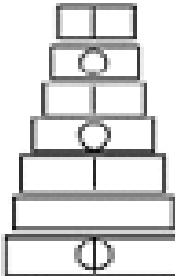


					I	I	
		O	O				
				I			I
Φ	Φ						
Lle	guen	lle	guen	de	le	du	ro
		O				I	

16)

				I			
		O	O				
					I	I	I
Φ	Φ						
Lle	guen	lle	guen	de	le	du	ro
		O				I	

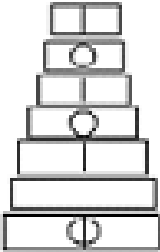
17)



		O	O				
				I			I
Φ	Φ				Φ	Φ	
Lle	guen	lle	guen	de	le	du	ro
		O				I	

18)

				I			
		O	O				
					I		I
Φ	Φ					Φ	
Lle	guen	lle	guen	de	le	du	ro
		O				I	



19)

					I		
O	O		O				
				I		I	
		Φ					Φ
Lle guen lle guen de le du ro							
O				I			

20)

		O	O				
				I	I		
O	O						
						I	I
Lle guen lle guen de le du ro							
O				I			

Diviertase: Reúñase con amigos o familiares y con ayuda de la grabación N° 7, pídales que imiten los bordones que usted ya se sabe.

3.4 Bordones clásicos


Los aires tradicionales de mayor interpretación en el Pacífico cuentan con bordones y variaciones reconocidas. Identifique las particularidades y observe las grabaciones en video.⁶

9) Toque los siguientes bordones teniendo en cuenta los pasos para la *“Lectura de grafías”*, acompañándose de la grabación N° 7.

⁶ Recuerde las combinaciones rítmicas (onomatopeya) consultando el numeral 1.6.

Bambuco viejo (video 2)⁷

21) Bambuco Viejo



						I	
O		O					
				I			
	Phi		Phi		Phi		Phi
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen
	O				I		

22) Variación



						I	
O	O	O					
				I		I	
				Phi			Phi
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen
	O				I		

23) Variación

	O							
O		O						
						I	I	I
						Phi		Phi
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen	
	O				I			

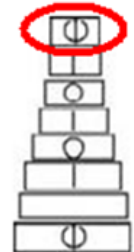
⁷ Al observar las grabaciones en video, baje el volumen de su reproductor y concéntrese en los movimientos.

La ejecución instrumental

Pango (video 3)

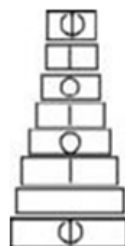
Observe cómo en el bordón de Pango y los siguientes se ha aumentado la cantidad de tablas usadas, de siete a ocho, iniciando por la tabla “Φ” más aguda. También se han combinado la rítmica del bombo arrullador (Plátano) con la del guasá (Lleguen).

24) Pango



Φ		Φ		Φ		Φ	
	O		O		I		I
		O			I		
Plá ta no				Lle guen			
O				I			

25) Variación



Φ		Φ	Φ		Φ
	O		O		I
		O			I
Plá ta no			Lle guen		
O			I		


26) Variación

Φ		Φ		Φ		Φ
	O		O		I	I
		O			I	I
Plá ta no			Lle guen			Lle guen
O			I			

Patacoré (video 4)


En el bordón del Patacoré se golpean dos tablas simultáneamente.

27) Patacoré'



Φ		Φ	Φ	Φ		Φ	
	0						I
0					I		I
				I			
De	le	Du	ro	De	le	du	ro
0				I			

28) Variación



Φ		Φ	Φ	Φ		Φ	Φ
	0						
					I		I
0							
				I			
			Φ				Φ
De	le	Du	ro	De	le	du	ro
0				I			

29) Variación

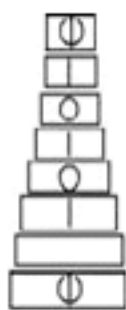
		Φ	Φ			Φ	
	0						I
					I		
0							
				I			
De	le	Du	ro	De	le	du	ro
0				I			

La ejecución instrumental

Caramba (video 5)

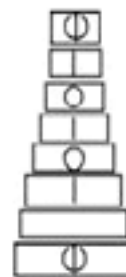
El bordón de la Caramba utiliza golpes simultáneos en las dos notas "Φ".

30) Caramba



Φ	Φ			Φ	Φ		
						I	I
		O	O				
						I	I
		O	O				
Φ	Φ			Φ	Φ		
Lle Guen Lle guen				Lle Guen Lle guen			
O				I			

31) Variación



Φ			Φ	Φ			Φ
					I	I	
	O	O					
					I	I	
	O	O					
Φ			Φ	Φ			Φ
Lle Guen Lle guen				Lle Guen Lle guen			
O				I			

32) Variación

Φ				Φ			
						I	
		O					
					I		I
	O		O				
Φ				Φ			
Lle Guen Lle guen				Lle Guen Lle guen			
O				I			

A Marimbiar

Son infinitas las posibilidades de variación que se pueden lograr. Sin embargo, para que suenen como la música tradicional tenga en cuenta las sugerencias expuestas con anterioridad.

10) Repita cada uno de los bordones con ayuda de la grabación N° 7 y trate de incluir sus propias variaciones.

La ejecución instrumental

UNIDAD 4
ONDEADA



4 ONDEADA

Objetivo: Interpretar las bases armónicas (ondeadas) propias de la sección de la estrofa (glosa).

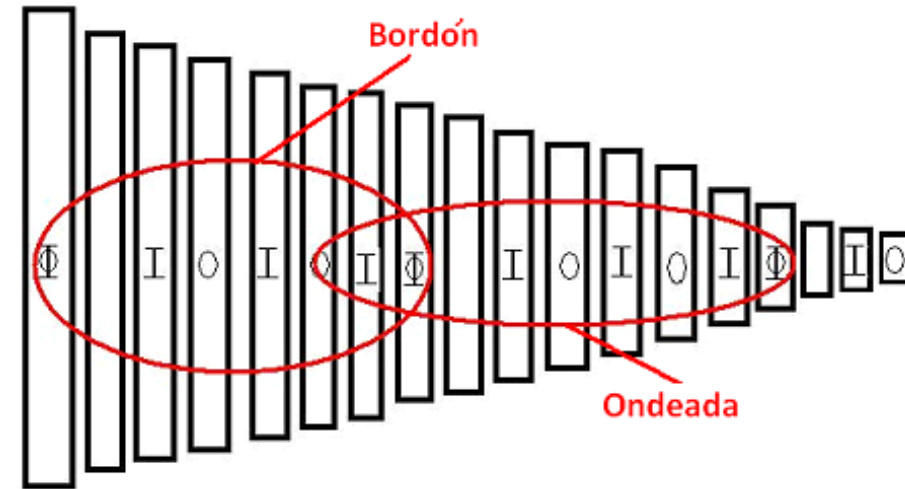
Tenga en cuenta:

- Para el abordaje de éste tema es necesario que usted:
 - a) Domine todas las onomatopeyas
 - b) Interprete los bordones propuestos en la unidad anterior.
- Recuerde las claves para la elaboración de un buen bordón que se mencionan en los recuadros.
- Las ondeadas que construirá le servirán para acompañar Patacoré, Bambuco viejo, Pango y todo aire tradicional que se soporte sobre la base rítmica del currulao.

4.1 Registro

La ondeada tiene su propio espacio en el registro medio de la marimba.⁸

⁸ Note que el bordón y la ondeada comparten tres o cuatro tablas en el centro, esto indica que pueden coincidir golpes en algún momento de la interpretación.



La ondeada puede extenderse sobre 9 o 10 tablas
n el centro de la marimba

4.2 Lógicas de movimiento

La ondeada se realiza durante la estrofa (glosa) y se compone de dos partes: acompañamiento y variación de acompañamiento (ver recuadro inferior).

Acompañamiento: suministra una base armónica a la voz cuando entona la estrofa (glosa).

Variación de acompañamiento: pequeñas modificaciones que se realizan a la ondeada cuando la voz ha dejado de cantar.



Para acompañamiento y variación se pueden utilizar dos estrategias: la imitación del bordón y la imitación de la melodía vocal.

4.2.1 Ondeadas derivadas de la imitación del bordón

La ondeada derivada del bordón usa las mismas herramientas rítmicas del bordón.

- 1) Toque el siguiente bordón en el registro grave de su marimba.

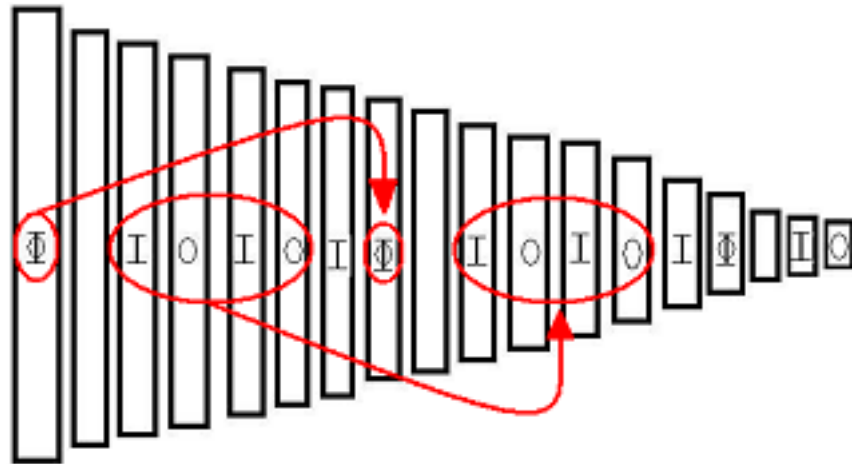
Bordón 10

10)

		O	O						
				I	I				
O	O							I	I
De le du ro				de le du ro					
O				I					

Para que éste bordón se convierta en una ondeada, debe cambiar del registro grave al registro medio (transposición), ¿cómo se hace?:

- 2) Ubique la tabla Φ del registro medio de la marimba y con base en ésta, toque nuevamente el bordón en el registro medio. Usted escuchará el mismo bordón un poco más agudo. (video 6)



Para que ésta ondeada (que suena a bordón) se convierta en un acompañamiento real de la voz, debe considerar la “segunda clave”.

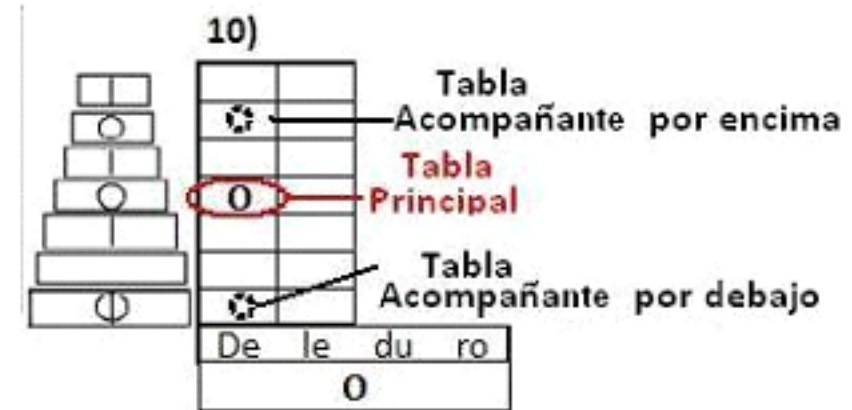
En la ondeada se golpean dos tablas simultáneamente

¿Cómo escoger las tablas compañeras?

3) Identifique la primera tabla que golpea al iniciar su ondeada.

4) Ubique las dos tablas más cercanas del mismo grupo (tabla acompañante), y escoja una de ellas.⁹ (video 7)

⁹ Si está en un “momento O” sólo acompañará con tablas marcadas con “O” o con “Φ”. Si está en un momento “I” sólo acompañará con tablas marcadas con “I” o con “Φ”.



¿Qué tabla escoger?

Siempre existen dos posibles tablas acompañantes de las que podrá escoger una a su gusto. Esto suministra la tercera clave.

Tercera clave: *Las tablas acompañantes deben ser las más cercanas del mismo grupo.*

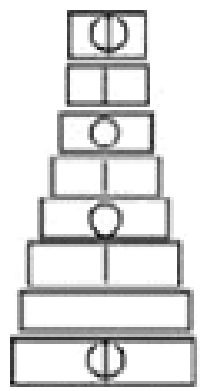
5) En los siguientes extractos de ondeada, toque en su marimba las tablas principales con la mano indicada.

6) Suministre a cada tabla principal la acompañante usando la mano libre como se indica (debajo, derecha, etc.), y tóquelas simultáneamente.

La ejecución instrumental

Tablas principales (mano derecha)

Tablas acompañantes por debajo (mano izquierda)



The diagram shows a 7-tiered pyramid. From top to bottom, the tiers are: a circle with a vertical line through its center; a rectangle with a vertical line through its center; a circle with a vertical line through its center; a rectangle with a vertical line through its center; a circle with a vertical line through its center; a rectangle with a vertical line through its center; and a circle with a vertical line through its center.

a)

Φ	Φ		
		O	O
De	le	du	ro
O			

b)

I	I		
		I	
			I
De	le	du	ro
I			

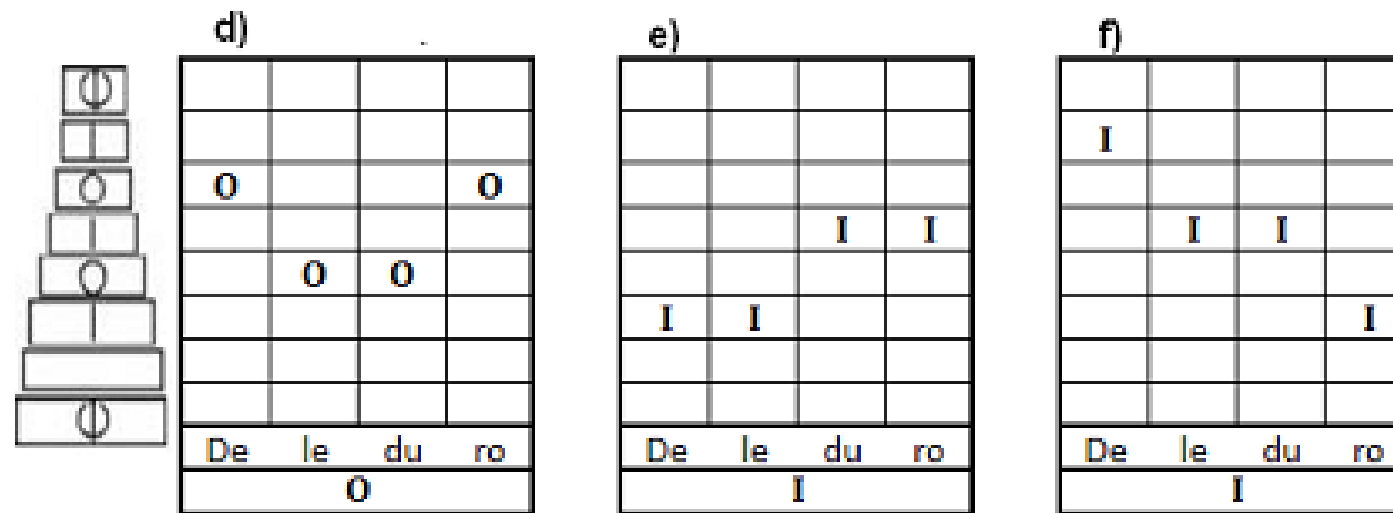
c)

I	I		
		I	I
De	le	du	ro
I			

A Marimbiar

Tablas principales (mano izquierda)

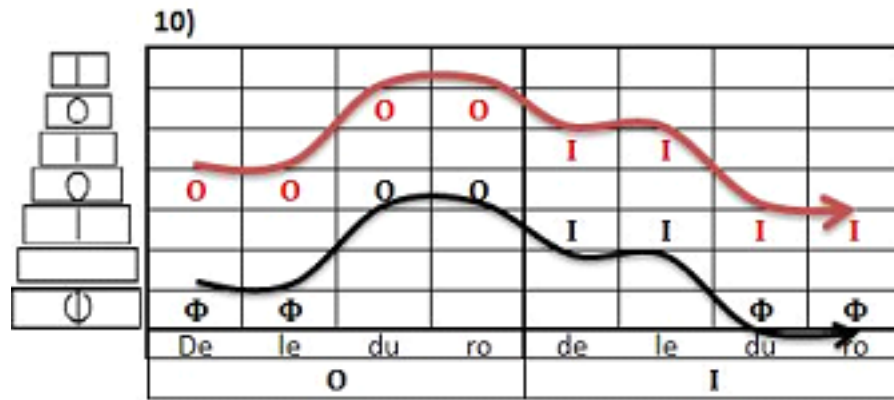
Tablas acompañantes por arriba (mano derecha)



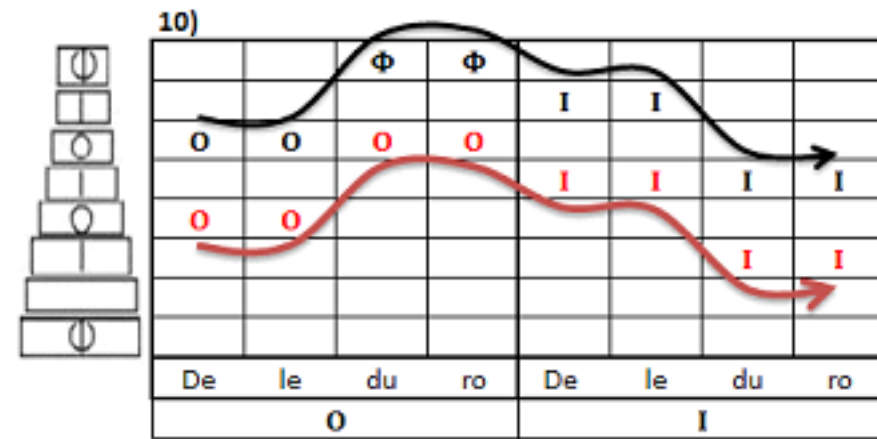
Una vez escogida la primera tabla acompañante y asignada la respectiva mano que la tocará, mantenga éste orden en las siguientes partes de la ondeada.

La ejecución instrumental

En la gráfica inferior se observa cómo la tabla principal (flecha roja), es acompañada por debajo con la mano izquierda (flecha negra).



En la gráfica inferior se observa cómo la tabla principal (flecha roja), es acompañada por arriba con la mano derecha (flecha negra).



4.2.1.1 Acompañamiento por octavas

También se pueden acompañar las tablas principales (círculo rojo) con octavas. Este tipo de acompañamiento abarca distancias mayores en el tablado, por eso es conveniente usarlo sólo en algunos momentos y luego regresar a la tabla de partida, como lo muestra la gráfica.

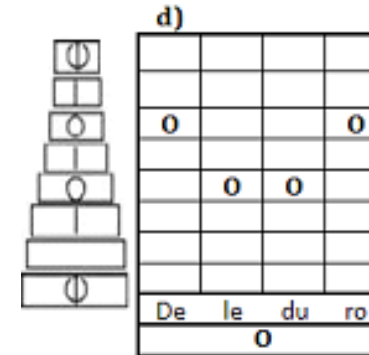


7) En los siguientes extractos de ondeada aparecen las tablas principales, tóquelas en su marimba con la mano indicada.

8) Suministre a cada tabla principal la acompañante, usando la mano libre como se indica (debajo, derecha, etc.), y tóquelas simultáneamente.

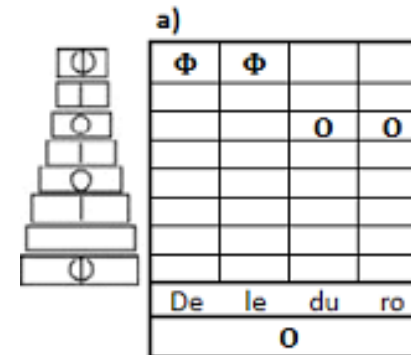
Tablas principales (mano derecha)

Tablas acompañantes por debajo (mano izquierda)



Tablas principales (mano izquierda)

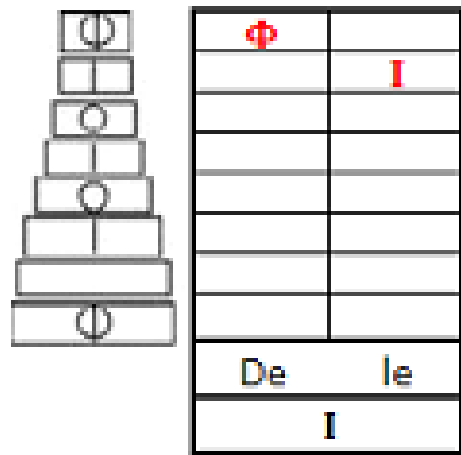
Tablas acompañantes por arriba (mano derecha)



9) Repita nuevamente éstas ondeadas, ahora con el ritmo indicado.

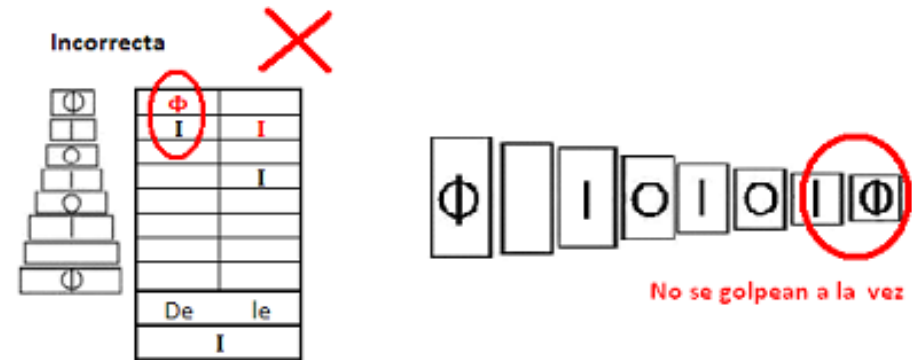
4.2.1.2 Casos especiales

Cuando se está en el momento "I", y se pretende acompañar la tabla "Φ" por debajo,

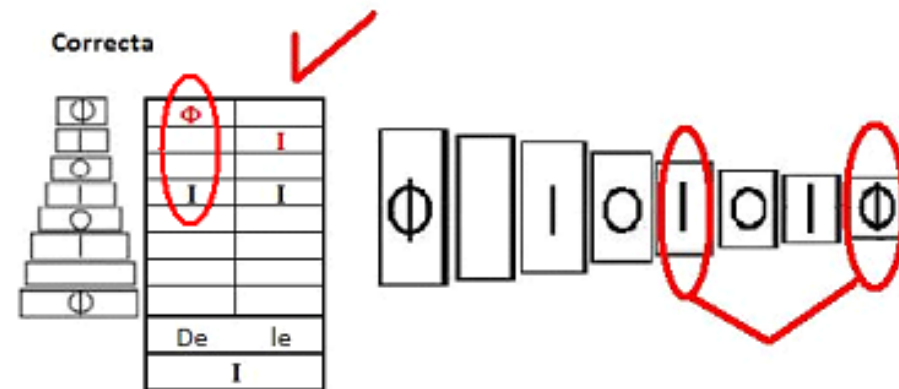


debe golpearse la "I" más cercana, como lo muestra el círculo rojo en la gráfica.

Sin embargo, éste tipo de sonoridades no es usado en las músicas tradicionales del Pacífico.



Por ésta razón, en éste caso no se utiliza la "I" contigua, como debería ser, sino la siguiente, como se muestra en la gráfica.




4.2.2 Ondeadas derivadas de la voz

El primer paso para la realización de éste tipo de ondeada es imitar la melodía, esto da fortaleza a las voces y unidad a la interpretación. Esta imitación se hace usando ambas baquetas; con una mano se golpean las tablas principales, mientras con la otra mano las tablas acompañantes. Veamos un ejemplo:

La melodía vocal que tenemos a continuación (en gris) se llama "La logia". Observe las tablas principales (indicadas con rojo).

10) Ahora toque la siguiente melodía.

"Se mu rio la lo gia don dean da ra"

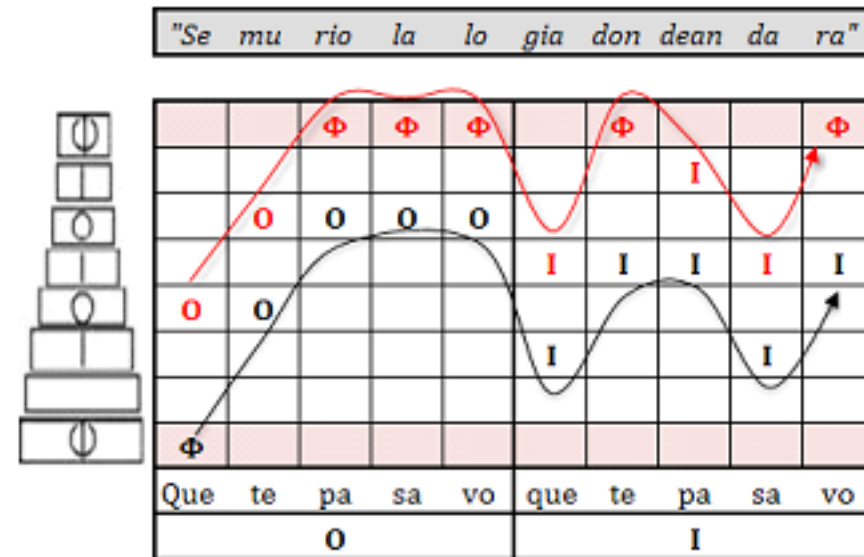


		Φ	Φ	Φ		Φ			Φ
								I	
	O								
					I			I	
	O								
Que	te	pa	sa	vo	que	te	pa	sa	vo
		O					I		

En el acompañamiento de las tablas principales se aplican las mismas claves usadas en el bordón. En la gráfica inferior se acompañan las tablas principales por debajo.

11) Seguidamente, toque la melodía de "La logia" acompañando por debajo.

"Se mu rio la lo gia don dean da ra"



		Φ	Φ	Φ		Φ			Φ
								I	
	O	O	O	O					
						I	I	I	I
	O					I			I
Que	te	pa	sa	vo	que	te	pa	sa	vo
		O					I		

Recuerde que la melodía también se puede hacer con las octavas inferior o superior. Observe a continuación (círculo rojo) cómo se incluyen las octavas en la ondeada de "La logia" y se mezclan con el resto de la melodía.

12) Incluya las octavas en la ondeada de "La logia" que ha desarrollado.

"Se mu rí o la lo gí a don de an da ra"

Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	I	I	I	I	I
0									
0									
Φ	Φ	Φ	Φ						
Que	te	pa	sa	vo	Que	te	pa	sa	vo
		o						i	

4.2.2.1 Melodías

Las siguientes melodías están diseñadas para que usted ponga en práctica las pautas dadas con anterioridad y construya diferentes ondeadas.

El Patacoré

"El pa ta co re ya me va co ge"

"Si me co gen la gua me va jo de"

Φ	Φ	Φ			Φ	Φ	Φ		
				I					
			o						o
								I	
Que	te	pa	sa	vo	Que	te	pa	sa	vo
			o					i	

La logia


"Se mu rio la lo gia don dean da ra"



		Φ	Φ	Φ		Φ			Φ
							I		
	O								
					I			I	
O									
Que	te	pa	sa	vo	que	te	pa	sa	vo
		O					I		

La ejecución instrumental

Déle duro al bombo (Juga)

"De le du roal bom					bo que le de du					ro que le de du					ro ay ay ay				
	Φ				Φ					Φ					Φ				
	I	I	I							I	I	I	I						
					O	O	O	O							O	O	O	O	
	De	le	pla	ta	no	Que	te	pa	sa	vo	Que	te	pa	sa	vo	Que	te	lle	guen
	I				O					I					O				

Cogé tu canaletico (Juga)



En ésta melodía los "momentos" varían. Observe que en el inicio hay un momento "O", después dos momentos "I", dos momentos "O" y así, sucesivamente.

A Marimbiar

Ejemplo:

Este tipo de organización de los momentos (de dos en dos) es característico de las jugas. Por ésta razón, cuando se ondean, generalmente se hace proporcionando notas de acompañamiento para la melodía.

Repetir

"Co ge tu ca na le ti co o em bar ca te e va mo no o co ge

⊕	⊕										⊕							⊕
					I						I	I	I	I				
O		O	O	O	O										O	O	O	
						I	I	I	I									
		Que te pa sa vo				Que te pa sa vo				Que te pa sa				Si pla ta no				
		O				I				I				O				

4.3 Ondeadas tradicionales

A continuación encontrará algunos tipos de ondeadas con variaciones. Obsérvelas con detalle y trate de extraer de estas recursos para sus construcciones.

Bambuco viejo

Observe que la rítmica (Qué te pasa) es diferente a las anteriores y la tabla "Φ" ha cambiado de posición en la escritura, pero no en la marimba.

				I	I	I	I
0	0	0	0				
				I	I	I	I
0	0	0	0				
Que	te	pa	sa	Que	te	pa	sa
0				I			

Note que las variaciones se dan en las tablas acompañantes, usted podrá seguir haciendo más variaciones teniendo en cuenta las claves mencionadas.

Variación

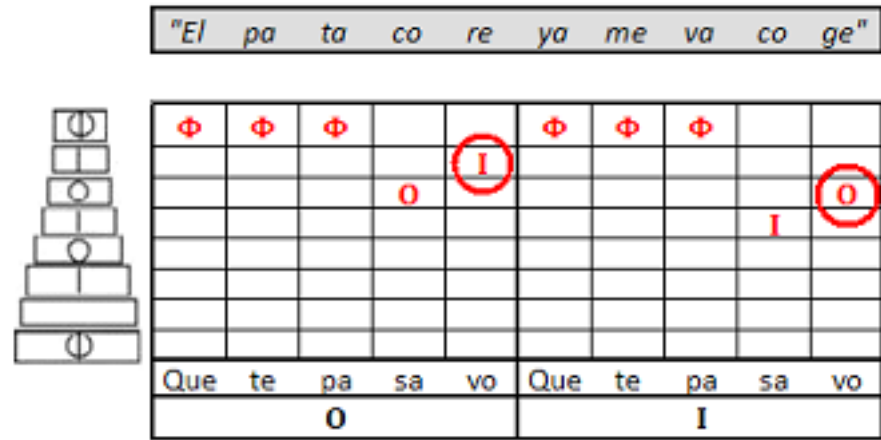
				I	I	I	I
0	0	0	0				
				I	I	I	I
0	0	0	0				
Que	te	pa	sa	Que	te	pa	sa
0				I			

Variación

				I	I	I	I
0	0	0	0				
				I	I	I	I
0	0	0	0				
Que	te	pa	sa	Que	te	pa	sa
0				I			

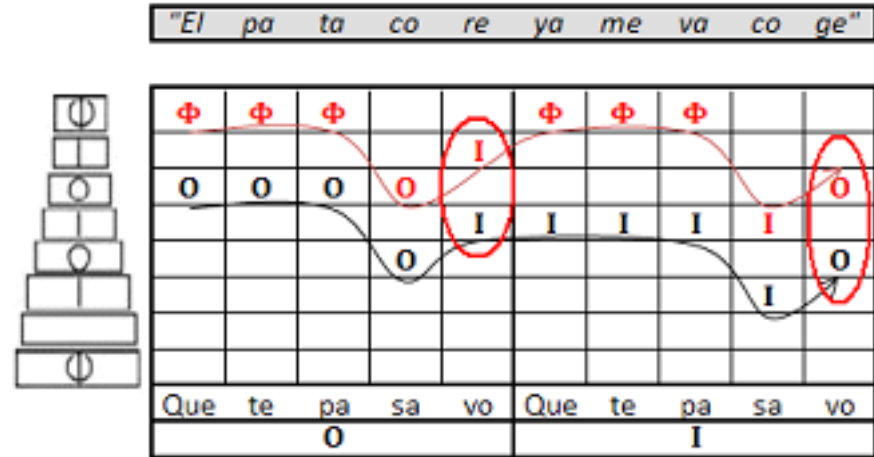
Patacoré

La ondeada del Patacoré se deriva de la imitación de la voz. Observe cómo se incluyen tablas “I” en el momento “O”, y tablas “O” en el momento “I”, como si anticiparan su entrada.

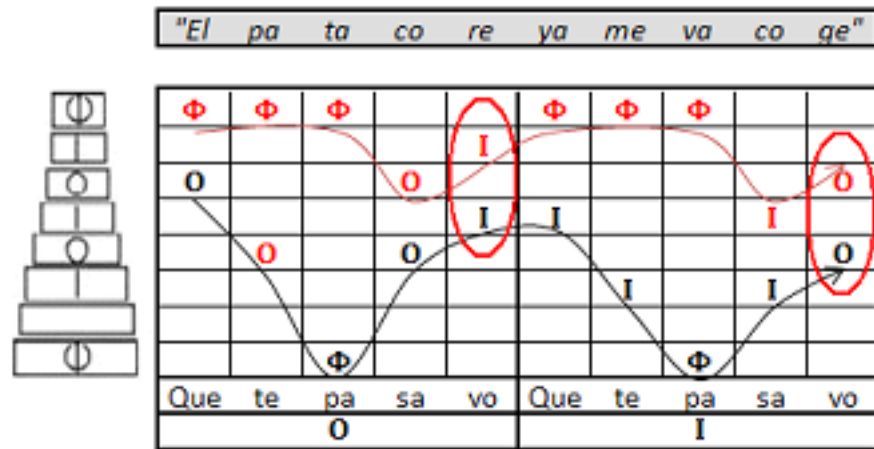


En las dos variaciones siguientes la “anticipación” se repite también en las tablas acompañantes de la melodía.

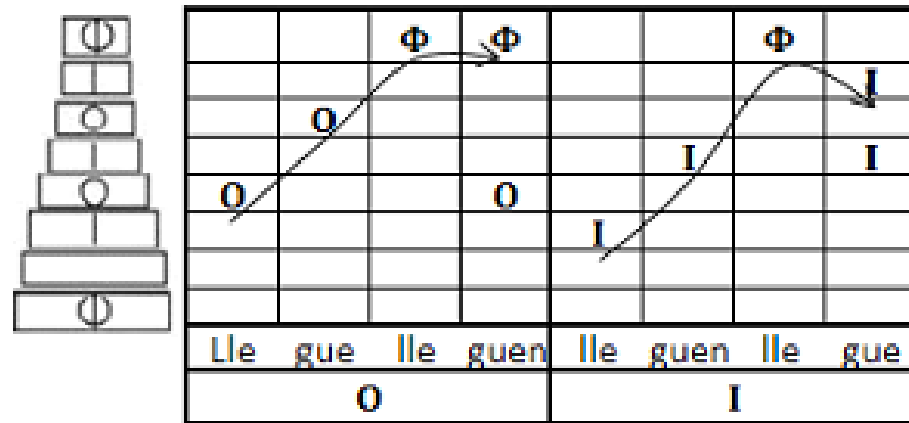
Variación I



Variación II

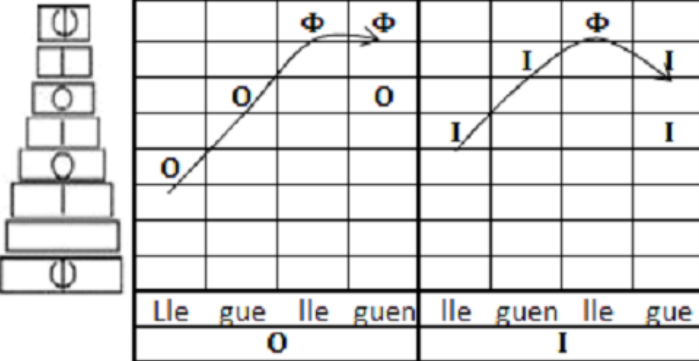


Torbellino



El uso de ambas estrategias suministra un sinnúmero de recursos que podrá desarrollar plenamente en la revuelta (gran improvisación).

Variación II



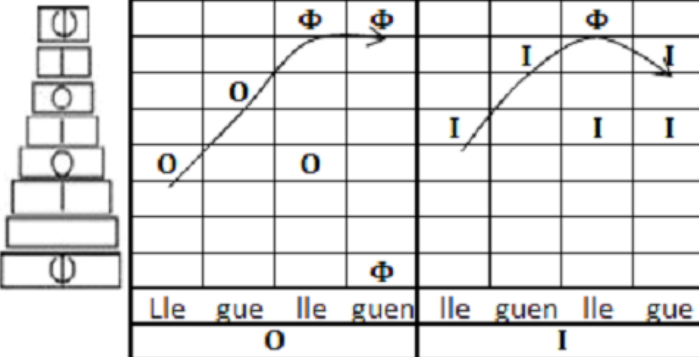
The diagram shows a marimba with 13 keys. To its right is a 6x4 grid. The top row contains two Φ symbols. The second row contains notes 'o' and 'O'. The third row contains notes 'o' and 'I'. The fourth row contains notes 'I' and 'I'. The fifth row contains notes 'I' and 'I'. The sixth row contains notes 'I' and 'I'. Below the grid, the lyrics 'Lle gue lle guen lle guen lle gue' are written, with 'O' under the first two groups and 'I' under the last two groups.

4.4 Ondeadas de canciones desconocidas

Cuando se desea acompañar una canción que no cuenta con una ondeada tradicional o sencillamente se desconoce, haga lo siguiente:

- 1) Imite en la marimba la melodía de la voz.
- 2) Agregue notas acompañantes.
- 3) Complemente lo anterior haciendo una ondeada sobre el bordón.

Variación II



The diagram shows a marimba with 13 keys. To its right is a 6x4 grid. The top row contains two Φ symbols. The second row contains notes 'o' and 'O'. The third row contains notes 'o' and 'I'. The fourth row contains notes 'I' and 'I'. The fifth row contains notes 'I' and 'I'. The sixth row contains notes 'I' and 'I'. Below the grid, the lyrics 'Lle gue lle guen lle guen lle gue' are written, with 'O' under the first two groups and 'I' under the last two groups.

La ejecución instrumental

UNIDAD 5
LA REVUELTA



5 LA REVUELTA

La revuelta es el clímax de la ejecución. El conjunto desfoga su energía musical, los bailarines zapatean con entusiasmo, los tambores suben el volumen, las cantadoras agitan velozmente sus guasás y el marimbero recorre su instrumento como si fuera agua por una cañada.

El coro responde a la cantadora (voz femenina líder) sucesivamente. A éste responsorial se suma el marimbero glosador y los demás instrumentos del formato con improvisaciones enérgicas.

La revuelta en la marimba es un resumen de todo lo que ha sucedido a lo largo de la pieza musical. En ésta se repiten los modelos de la “ondeada de bordón” y “ondeada de melodía”, pero ésta vez se incrementa la extensión de ambos y se complejiza con múltiples y variados adornos.

Objetivo:

Improvisar con el estilo propio de la música tradicional de marimba, sobre la base rítmica del currulao.

Tenga en cuenta:

- Para el abordaje de este tema es necesario que:
 - a) Domine todas las onomatopeyas.
 - b) Interprete los bordones propuestos en la primera unidad.
 - c) Comprenda la estructura de la ondeada.
 - d) Medianamente interprete la mayoría de las ondeadas propuestas en la unidad anterior.
- Recuerde las “claves de las ondeadas” que se mencionan en los recuadros.
- Las revueltas que construirá le servirán para improvisar en cualquier tipo de aire tradicional que se interprete con la base rítmica del currulao.

Para facilitar el abordaje temático, veremos algunas *claves de la revuelta* a través de un ejemplo; luego veremos una serie de *adornos comunes*, así:

5.1 Claves de la revuelta

Los insumos para la revuelta se toman de las ondeadas usadas en el acompañamiento de las voces.¹⁰

1) escoja una ondeada, para éste ejemplo tomaremos la ondeada de "La logia" y de un torbellino.

La Logia

Ondeada

"Se mu rio la lo gia don dean da ra"

Diagram for "La Logia" showing a stack of 6 marimba keys on the left, a grid with two dashed lines (red 'O' and black 'I') moving across it, and the text "Que te pa sa vo que te pa sa vo" at the bottom.

Torbellino

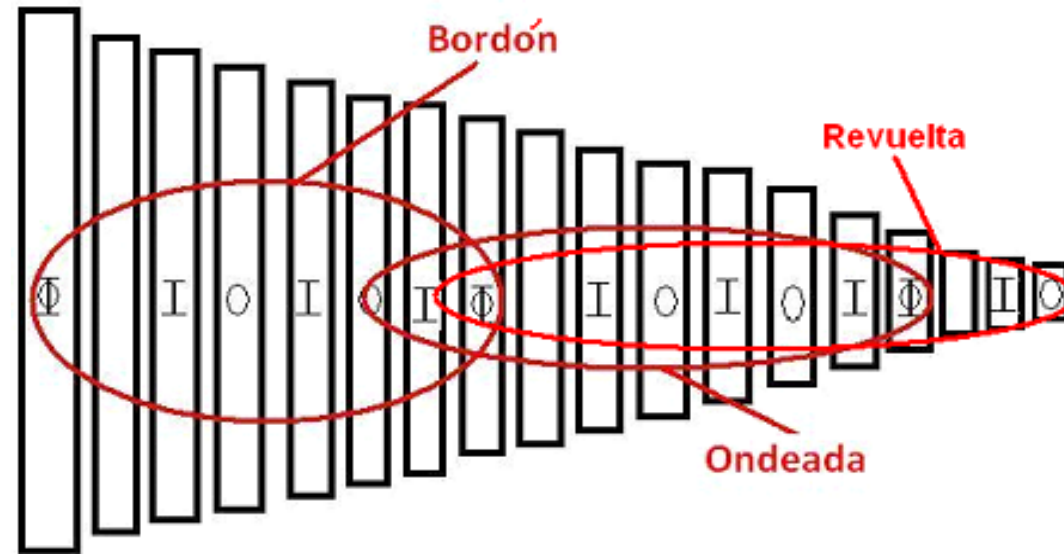
Ondeada

Diagram for "Torbellino" showing a stack of 5 marimba keys on the left, a grid with two dashed lines (red 'O' and black 'I') moving across it, and the text "Lle gue lle guen si pla ta no" at the bottom.

Siguiendo un orden lógico, el *bordón* utiliza el registro grave (bajo), la *ondeada* el registro medio y la *revuelta* se desarrolla en el registro agudo de la marimba.

10 Si usted toma un *bordón* para su ondeada, primero deberá convertirlo en ondeada haciendo golpes dobles.

A Marimbiar



Como se observa en la gráfica, la revuelta puede extenderse sobre las 11 o 13 tablas más agudas de la marimba.¹¹

2) Realice la ondeada escogida en el registro agudo de la marimba.¹²

Una vez en el registro agudo usted tiene dos posibilidades para variar la ondeada: Variación por movimiento paralelo o independiente.

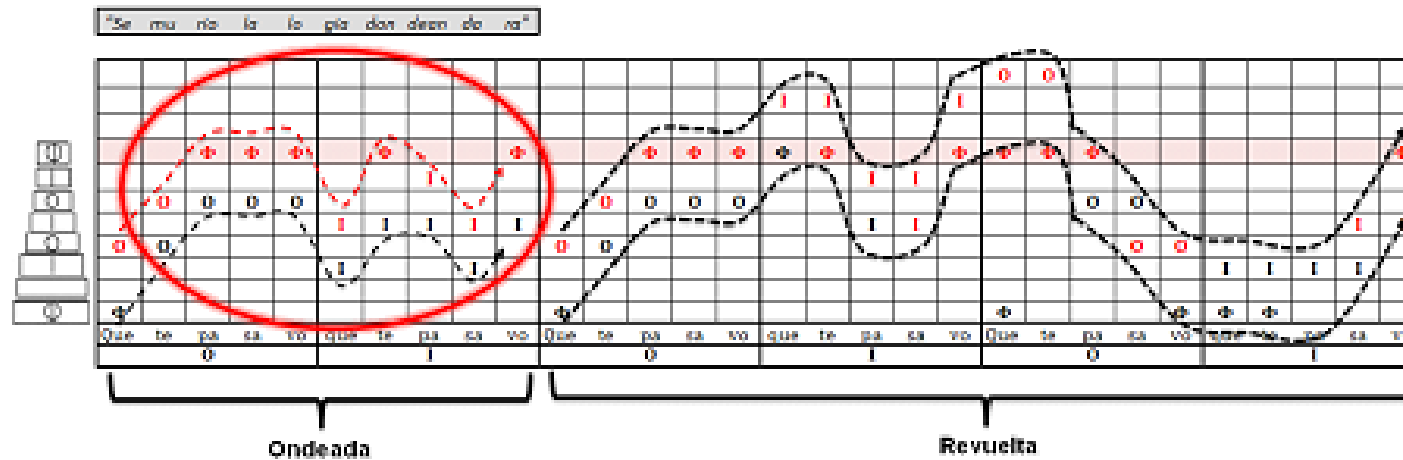
¹¹ La ondeada comparte 8 tablas con el registro de la revuelta, permitiendo la utilización de los recursos musicales de la primera en la segunda.

¹² Si su marimba es pequeña y no le permite el cambio de registro, trabaje en el registro medio, tratando de usar en las variaciones las tablas agudas que no golpea en la ondeada.

5.1.1 Variación por movimiento paralelo

Usando el mismo ritmo (onomatopeya), las dos manos se desplazan en el mismo sentido. Si la mano derecha va golpeando tablas dirigiéndose hacia el registro grave, la izquierda la acompaña, imitándola como en si se tratara de un espejo (video 8). Se debe tener en cuenta los momentos de "O" y los momentos de "I" vistos en la unidad uno.

La logia



Este tipo de revuelta se acostumbra cuando la ondata es derivada de la melodía. Como se observa en la gráfica anterior, el círculo rojo muestra la ondata en la que el movimiento es igual, ésta misma idea se mantiene en la revuelta.

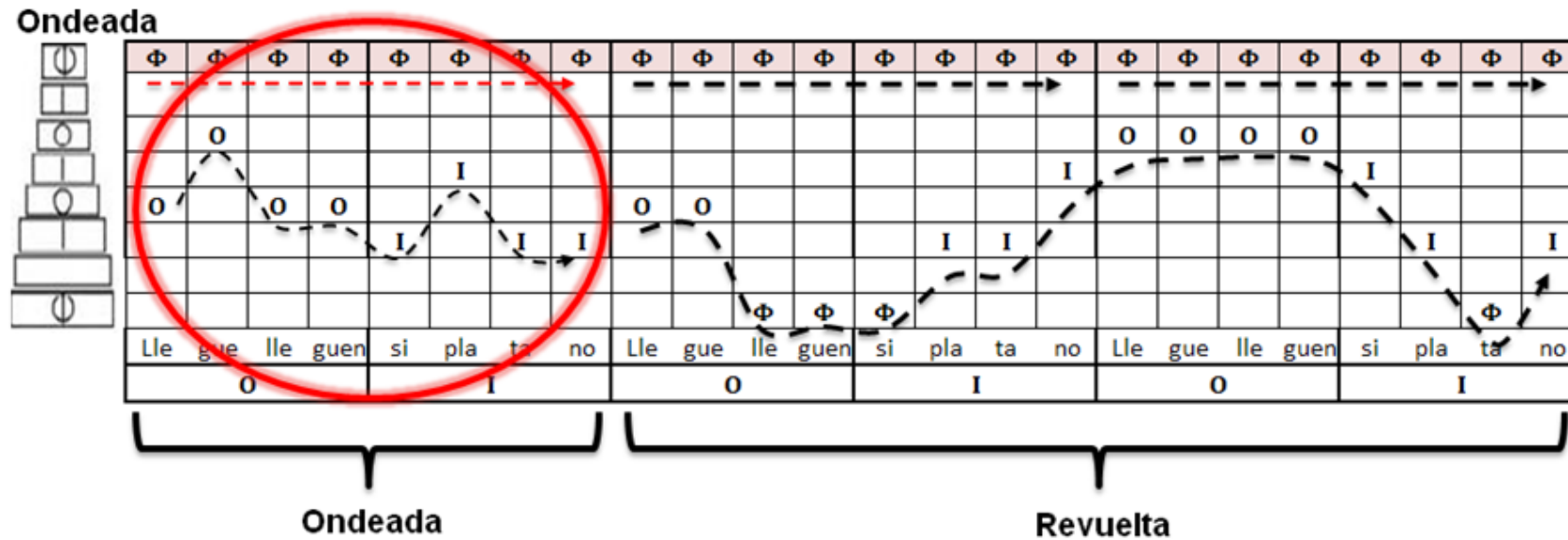
Variación en paralelo: Usando el mismo ritmo (onomatopeya), las dos manos se desplazan en el mismo sentido

3) Repita la revuelta de *La logia* añadiendo más movimientos en paralelo.

5.1.2 Variación en el movimiento independiente

Usando el mismo ritmo (onomatopeyas), una de las manos se desplaza libremente mientras la otra se establece en una o dos tablas (video 9). En ambas manos debe tenerse en cuenta los momentos de "O" y los momentos de "I" vistos en la unidad uno.

Torbellino



La ejecución instrumental

Este tipo de revuelta se acostumbra cuando la ondeada es derivada del bordón. En la gráfica anterior, el círculo rojo muestra la ondeada en la que el movimiento es independiente, ésta misma idea se mantiene en la revuelta.

Variación independiente: Usando el mismo ritmo (onomatopeya), una de las manos se desplaza libremente.

4) Repita la revuelta de “La logia”, añadiendo más movimientos a la mano izquierda.

5) Realice variaciones sobre las siguientes ondeadas, convirtiéndolas en revueltas.

Bambuco viejo

				I	I	I	I
O	O	O	O				
				I	I	I	I
O	O	O	O				
Que	te	pa	sa	Que	te	pa	sa
O				I			

Juga arrullo

		O	O	I	I		
O	O	O	O	I	I	I	I
Φ	Φ					Φ	Φ
De	le	du	ro	de	le	du	ro
O				I			

6) Identifique el tipo de ondeada que usted desea hacer y desarrolle las variaciones en movimiento¹³ de “espejo” o “independiente”, usando la grabación N° 7.

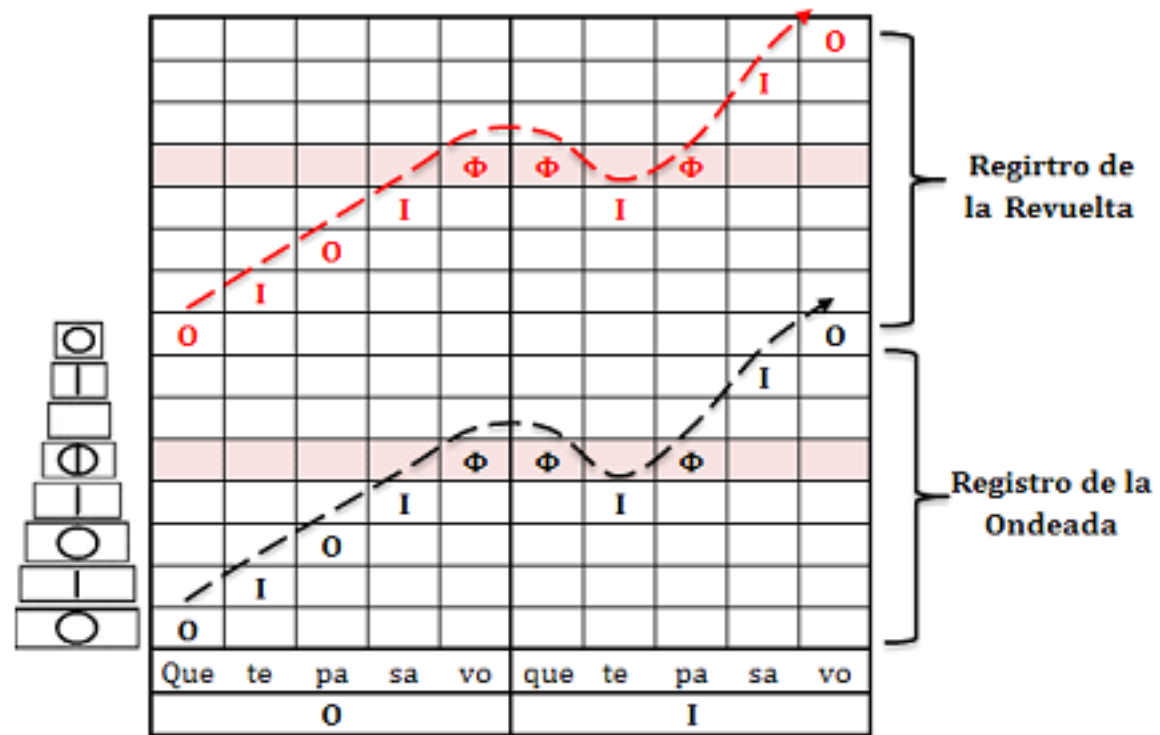
5.2 Adornos comunes

Existen dos recursos con los que se pueden enriquecer aún más las revueltas (improvisaciones). Estos son utilizados para cambiar de registro y como adorno en medio de las revueltas, ellos son: barrido y descolgada.

Barrido: se utiliza para desplazarse del registro grave al agudo y consiste en una sucesión de golpes, a distancia de octavas, que se inician en el momento “O”, usando la onomatopeya rítmica “Qué te pasa vo”.

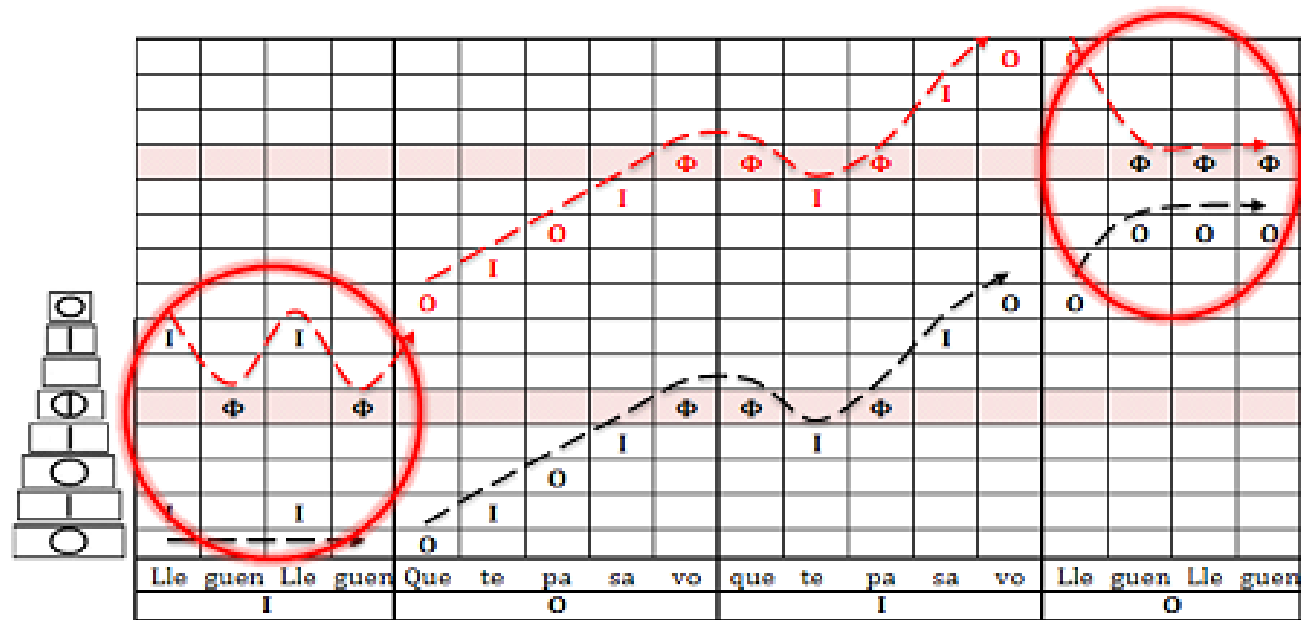
¹³ Usted puede mezclar ambos modelos para enriquecer su *revuelta*; sin embargo, trate de explorar las posibilidades de cada uno a cabalidad, esto dará coherencia a su *revuelta*.

A Marimbiar



En la gráfica siguiente la ondeada se inicia en el registro medio de la marimba y, usando el barrido, se desplaza hasta instalarse en el registro agudo, donde se consolida y se efectúan nuevas improvisaciones.

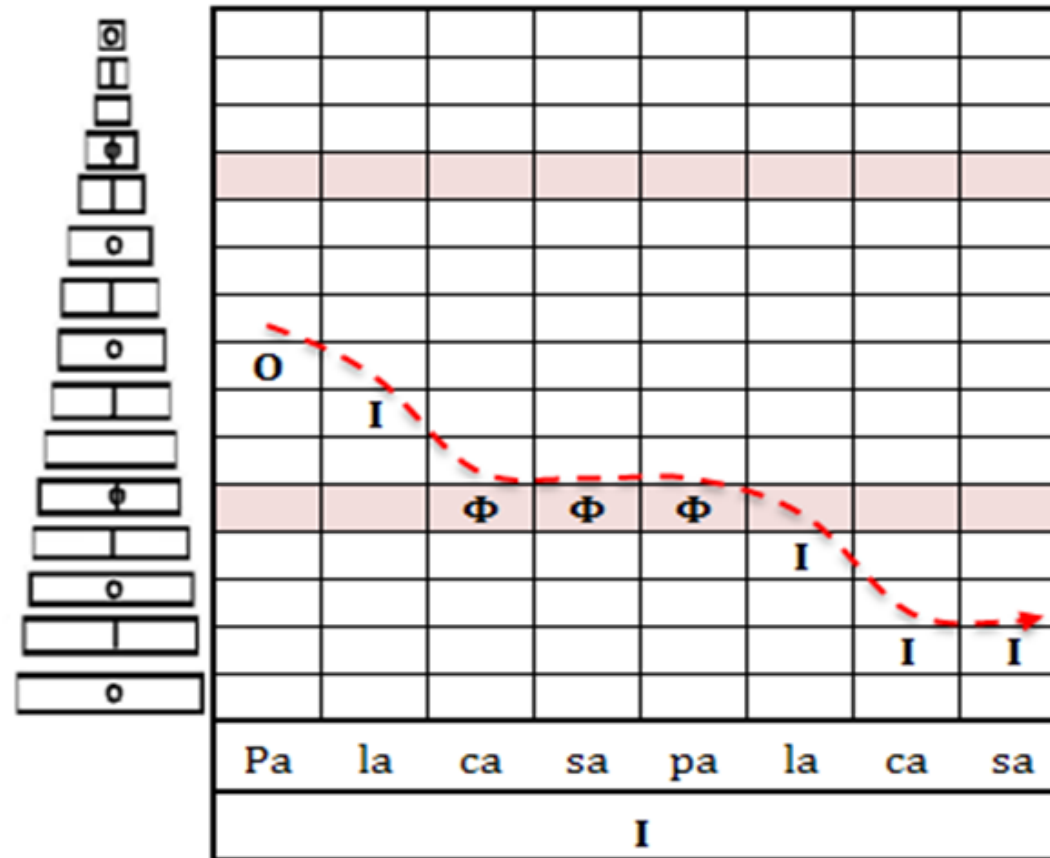
La ejecución instrumental



7) Escuche el barrido en la grabación N° 9 (video 10) y trate de imitarlo.

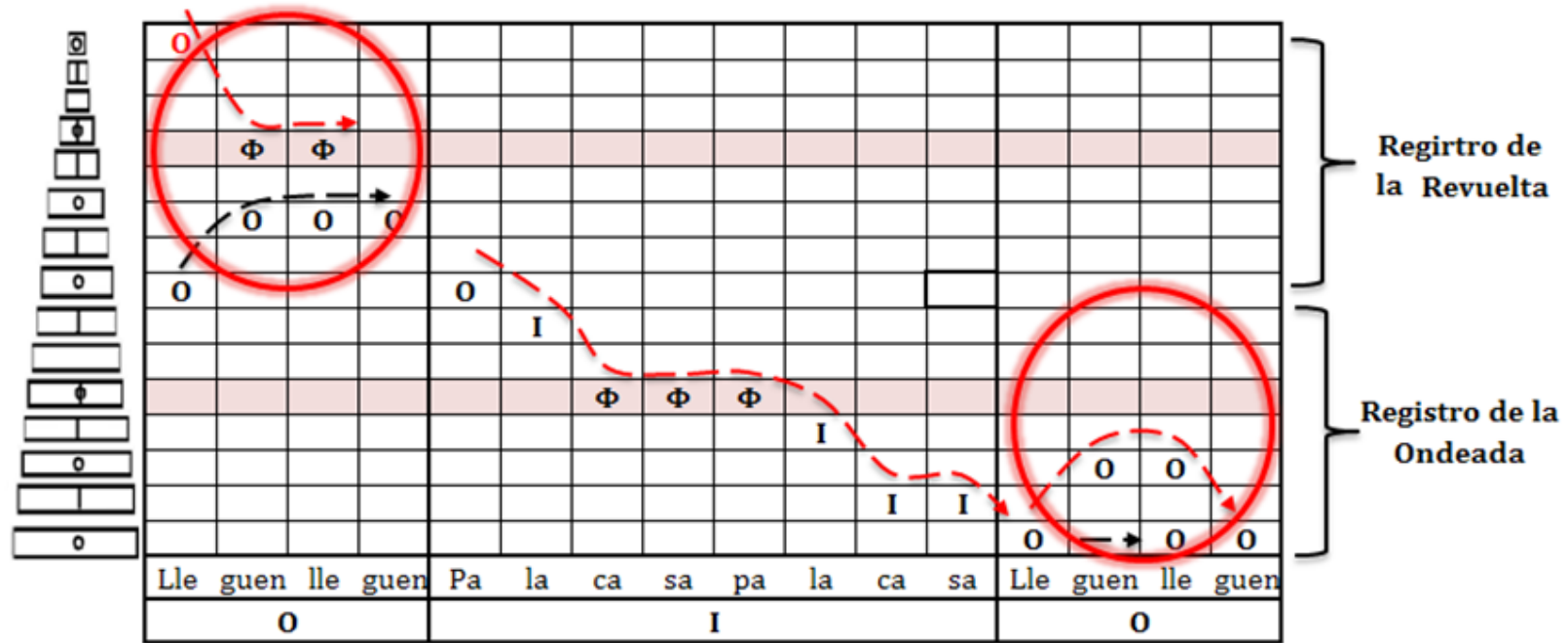
Descolgada: se utiliza para desplazarse del registro agudo al grave –de revuelta a ondeada–, como se muestra en el gráfico siguiente, usando una sucesión de golpes rápidos que se inician en el momento "1".

A Marimbiar



En la gráfica siguiente la ondeada se inicia en el registro agudo de la marimba y se desplaza hasta instalarse en el registro medio, donde se consolida y se efectúan nuevas improvisaciones.

La ejecución instrumental



8) Escuche el descolgado de la grabación N° 10 (video 11) y trate de imitarlo.

Ejercicios de aplicación práctica

5.3 Canciones particulares

A continuación encontrará una recopilación de ocho canciones tradicionales con bordón, melodía y ondeada. Trate de aplicar todos los conocimientos obtenidos en las unidades anteriores para la construcción de sus propias ondeadas o revueltas.

La logia

Torbellino

Patacoré

Déle duro al bombo

Cogé tu canaletico

Caderona

La palma de chontaduro

Mi Buenaventura

La logia (Grabación N° 9)

Estrofa

"Se mu rio la lo gia "Don dean da ra"
"Se mu rio la lo gia "Don dean da ra"
"Di cen quel an da ba "Don dean da ra"
"Con Teo fi lo po tes "Don dean da ra"



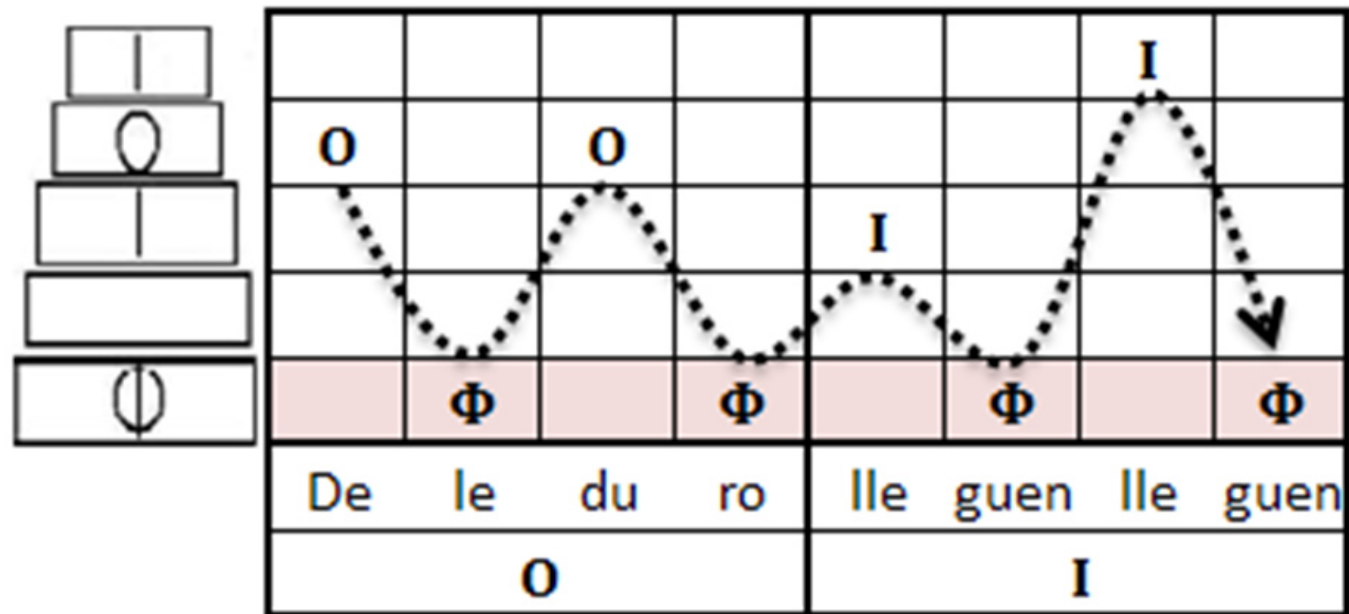
		Φ	Φ	Φ		Φ			Φ
							I		
	O								
					I			I	
O									
Que	te	pa	sa	vo	que	te	pa	sa	vo
O					I				

Ondeada

"Se mu rio la lo gia don dean da ra"

		U	U	U		U			U
		O	O	O		I			I
O	O				I	I	I	I	I
					I			I	
U									
Que	te	pa	sa	vo	que	te	pa	sa	vo
		O				I			

Bordón



The diagram illustrates the fret positions for the words "De le du ro lle guen lle guen" on a five-string guitar. The strings are numbered 1 to 5 from top to bottom. The fret positions are indicated by vertical lines on the strings and by the letters 'O' and 'I' in the grid. A dotted line shows the melodic contour, starting on the 1st fret of the 5th string, moving to the 2nd fret of the 4th string, then to the 1st fret of the 3rd string, the 2nd fret of the 2nd string, the 1st fret of the 1st string, and finally to the 2nd fret of the 1st string. The words are written below the grid, and the letters 'O' and 'I' are placed in the grid cells corresponding to the notes. The letters 'O' and 'I' are placed in the grid cells corresponding to the notes. The letters 'O' and 'I' are placed in the grid cells corresponding to the notes.

						I	
O		O					
				I			
	Φ		Φ		Φ		Φ
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen
O				I			

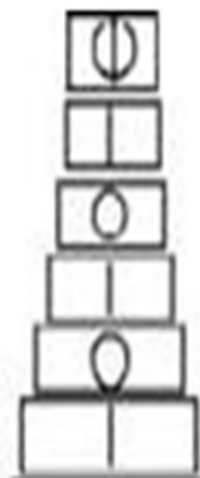
A Marimbiar

Torbellino (Grabación N° 10)

Melodía

Tor be		lli no seha per di				do a yu den				me ha bus car			lo Tor be			
O	O					O	O	O	O							
		I		I	I				I							
										Φ	Φ	Φ				
													I			
														O		
Lle guen	De	le	pla	ta	no	que	pla	ta	no	que	pla	ta	no	que	lle	guen
		I				O				I			O			

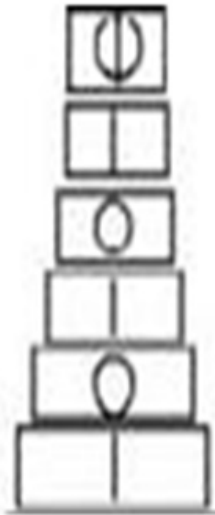
Ondeada



----->

Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	Φ
	O						
					I		
O		O	O				
				I		I	I
Lle	gue	lle	guen	si	pla	ta	no
O				I			

Bordón



		Φ	Φ			Φ	
							I
	O						
					I		I
O			O				
				I			
Lle guen lle guen				lle guen lle guen			
O				I			

El patacoré (Grabación N° 11)

El Patacoré

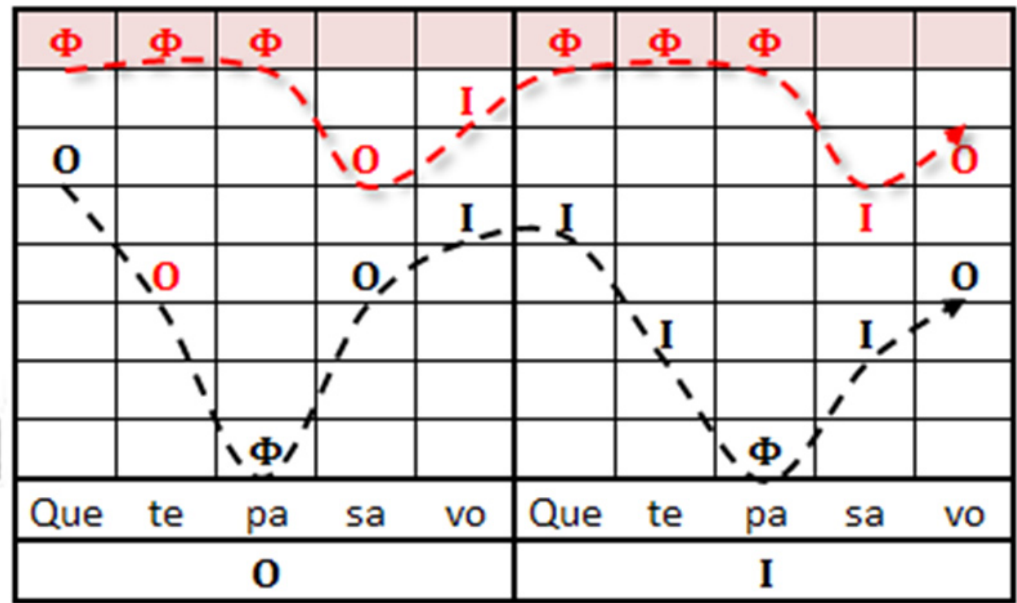
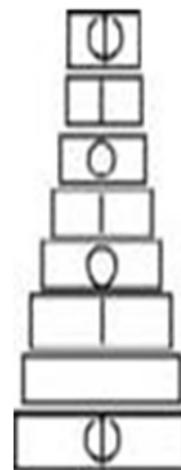
<i>"El pa ta co re ya me va co ge"</i>
<i>"Si me co gen la gua me va jo de'"</i>



Φ	Φ	Φ			Φ	Φ	Φ		
o					I				
Que te pa sa vo					Que te pa sa vo				
O					I				

Ondeadada

"El pa ta co re ya me va co ge"



Bordón

Φ		Φ	Φ	Φ		Φ	Φ
→							
	O						
					I		I
O			O				
				I			
De	le	Du	ro	De	le	du	ro
O				I			

Déle duro al bombo (Grabación N° 12)

Estrofa

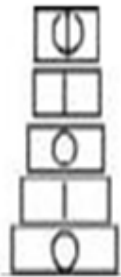
"De	le	du	roal	bom	bo	que	le	de	du	ro	que	le	de	du	ro	ay	ay	ay
-----	----	----	------	-----	----	-----	----	----	----	----	-----	----	----	----	----	----	----	----



Φ				Φ					Φ					Φ				
	I	I	I							I	I	I	I					
					O	O	O	O							O	O	O	O
De	le	pla	ta	no	Que	te	pa	sa	vo	Que	te	pa	sa	vo	Que	te	lle	guen
I				O				I				O						

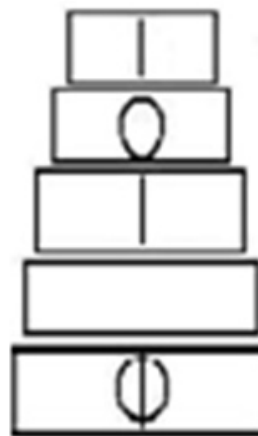
Ondeada

"De le du roal bom bo "Que le de du ro Que le de du ro ay ay ay"



Φ				Φ					Φ					Φ				
I	I	I							I	I	I	I						
					O	O	O	O							O	O	O	O
I	I	I	I	I					I	I	I	I						
					O	O	O	O						O	O	O		
De	le	pla	ta	no	Que	te	pa	sa	vo	Que	te	pa	sa	vo	Que	te	le	guen
		I					O					I					O	

Bordón



	I						
				O	O	O	
I		I					↘
			Φ				Φ
De	le	du	ro	lle	guen	lle	guen
I				O			

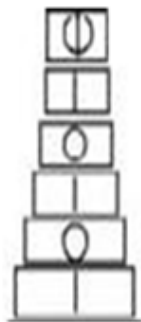
Cogé tu canaletico (Grabación N° 13)

Ondeada

	"Co	ge	tu	ca	na	le	ti	co	o	em	bar	ca	te	e	va	mo	no	o	co	ge
--	-----	----	----	----	----	----	----	----	---	----	-----	----	----	---	----	----	----	---	----	----

Ondeada

"Co ge tu ca na le ti co o em bar ca te e va mo no o co ge



Φ											Φ											Φ	
O	O	O	O	O	O							I	I	I	I					O	O	O	
O	O	O	O	O		I	I	I	I	I	I	I	I	I	I					O	O	O	O
Que te pa sa vo					Que te pa sa vo					Que te pa sa					Si pla ta no								
O					I					I					O								

La ejecución instrumental

Bordón

The diagram illustrates a melodic line on a guitar fretboard. The fretboard is represented as a grid with 5 strings (numbered 1-5 from top to bottom) and 12 frets. A dotted line with arrows shows the path of the melody. The notes are: F#2 (string 1, fret 2), F#2 (string 1, fret 2), F#3 (string 2, fret 3), F#3 (string 2, fret 3), G#3 (string 3, fret 3), G#3 (string 3, fret 3), A#3 (string 4, fret 3), A#3 (string 4, fret 3), B3 (string 5, fret 3), B3 (string 5, fret 3), C#4 (string 1, fret 4), C#4 (string 1, fret 4), D#4 (string 2, fret 4), D#4 (string 2, fret 4), E4 (string 3, fret 4), E4 (string 3, fret 4), F#4 (string 4, fret 4), F#4 (string 4, fret 4), G#4 (string 5, fret 4), G#4 (string 5, fret 4). The notes are grouped into four pairs of 'Lle guen' and 'lle guen'. The fretboard is divided into four measures, each containing two pairs of notes. The notes are labeled with 'O' and 'I' in the first two rows of the grid. The notes are labeled with 'Φ' in the third row of the grid. The notes are labeled with 'Lle guen lle guen' in the fourth row of the grid. The notes are labeled with 'O', 'I', 'I', 'O' in the fifth row of the grid.

O	O					I	I					I					
						I	I			I		I					
		Φ	Φ							Φ							Φ
Lle	guen	lle	guen	Lle	guen	lle	guen	Lle	guen	lle	guen	Lle	guen	lle	guen		
		O				I				I				O			

A Marimbiar

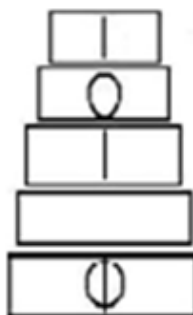
Caderona (Grabación N° 14)

	"Ca de ro na ca de ro na"				"Ca de ro na ve ni me nea te" "Ve ni me nea te pae na mo ra te"								"Ca de ro na ve ni me nea te"			
	De le Pla ta no				Que te pa sa vo				Pla ta no Pla ta no				Que te pa sa vo			
	o				I				I				o			
	o				I				I				o			
	I				I				I				I			

Ondeada

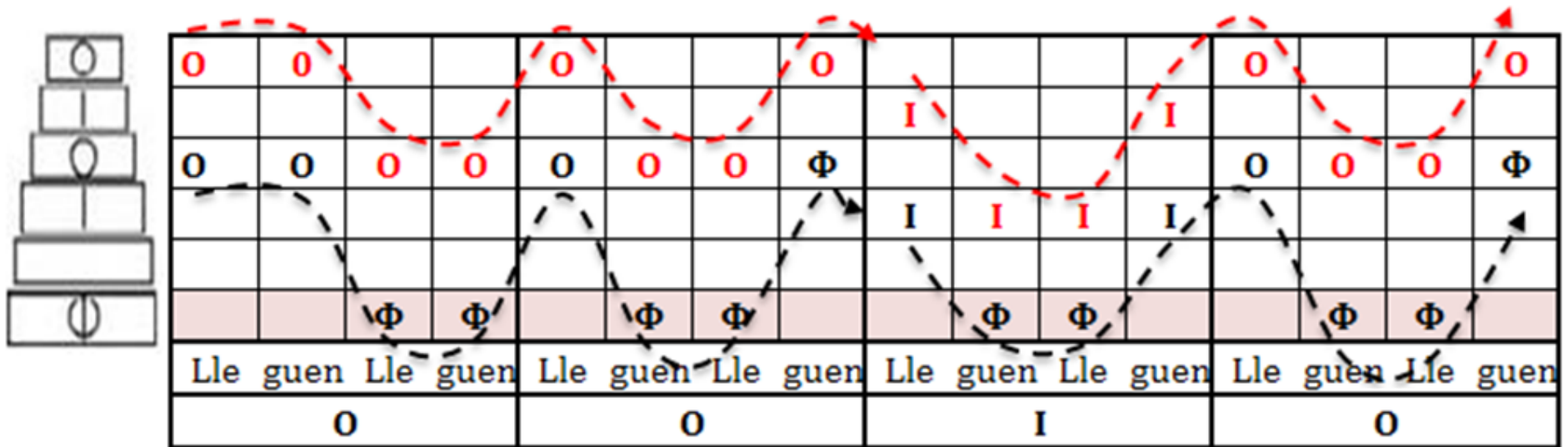
	O	O												O	O	O	O
				I						I	I	I	I				
	Φ	Φ	Φ	Φ						Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	Φ
					I	I	I	I									
			O	O													
					I	I	I	I									
	Lle	guen	lle	guen	De	le	plá	ta	no	Lle	guen	lle	guen	lle	guen	lle	guen
			O				I				I				O		

Bordón



													I		
O	O			O			O								
								I	I				I		I
		Φ	Φ		Φ	Φ				Φ	Φ				Φ
Lle guen lle guen				Lle guen lle guen				Lle guen lle guen				Lle guen lle guen			
O				O				I				I			

Ondeada estrofa

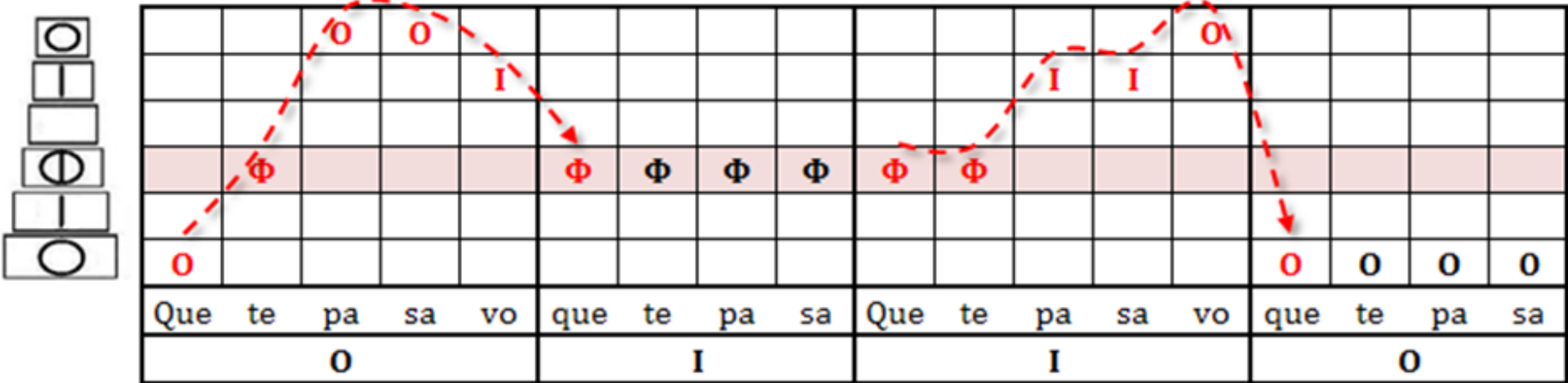


La ejecución instrumental

Coro

"Cu	le	bri	ta	blan	ca
-----	----	-----	----	------	----

"Cu	le	bri	ta	blan	ca
-----	----	-----	----	------	----



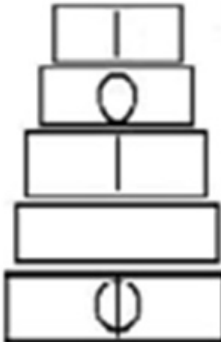
		O	O									O						
				I								I	I					
	Φ				Φ	Φ	Φ	Φ	Φ	Φ								
O															O	O	O	O
Que	te	pa	sa	vo	que	te	pa	sa	Que	te	pa	sa	vo	que	te	pa	sa	
		O				I					I					O		

Ondeada coro

The diagram shows a marimba with 6 keys. The rhythmic grid is a 7x8 table. The first four columns are grouped under the letter 'O' and the last four under 'I'. The grid contains various symbols and letters, with a red dashed line tracing a path across the top and middle rows, and a black dashed line tracing a path across the bottom rows. The bottom row contains the lyrics 'Lle guen Lle guen' and 'Lle guen Lle guen'.

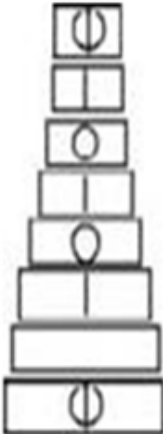
O			O				I
				I			I
O	O	O	Φ				
				I	I	I	I
	Φ	Φ		Φ	Φ		
Lle	guen	Lle	guen	Lle	guen	Lle	guen
O				I			

Bordón coro

						I	I	
	O		O					
					I	I		
		Φ		Φ				
	De	le	du	ro	Lle	guen	lle	guen
	O				I			

Mi Buenaventura (Grabación N° 16)

Introducción

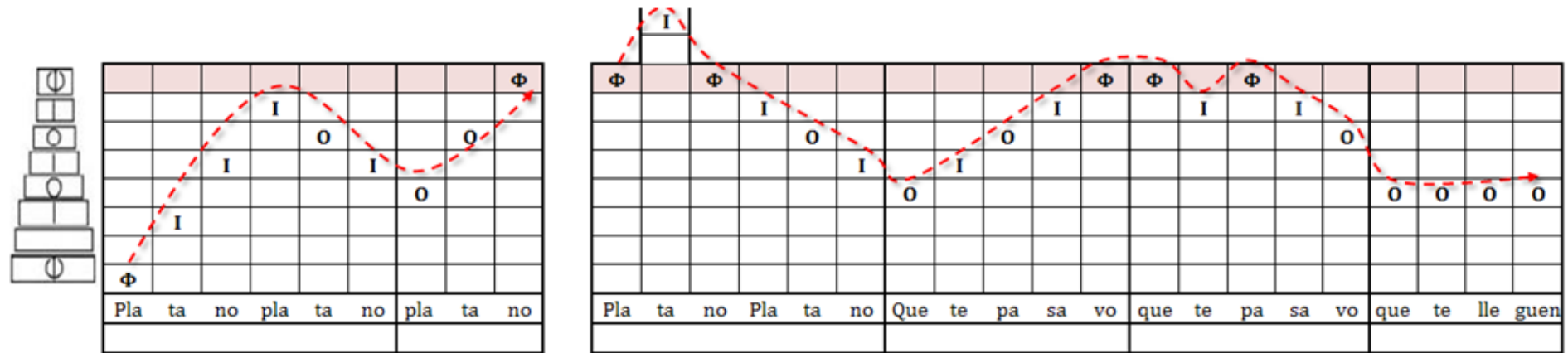


A diagram of a marimba key layout showing seven keys in a vertical stack. From top to bottom, the keys are: a white key with a black circle, a white key with a black circle, a white key with a black circle, a white key with a black circle, a white key with a black circle, a white key with a black circle, and a white key with a black circle.

								Φ
			I					
				O			O	
		I			I			
						O		
	I							
Φ								
Plá	ta	no	plá	ta	no	plá	ta	no

			I					
				O				
		I				I		
								O
	I							
Φ								
Plá	ta	no	Plá	ta	no	SI		

La ejecución instrumental



A Marimbiar

Melodia

"Be llo puer to del mar mi bue na ven tu ra

Don se as pi ra siem pre la bri sa pu ra

A musical notation diagram for marimba. On the left, a vertical stack of six marimba keys is shown. The main part of the diagram is a 6x20 grid. A red dashed line indicates the pitch contour. Red 'o' and 'I' symbols are placed on the grid to show the notes. A horizontal pink shaded bar is also present across the middle of the grid. The grid is divided into two sections corresponding to the two text boxes above. The bottom row of the grid contains the lyrics: "Pla ta no pla ta no / Que te lle guen / De le du ro / Lle guen Lle guen / Pla ta no pla ta no / Que te pa sa / De le du ro". Below this, there is a row of rhythmic notation: "o o o o o o o o" under the first 8 measures, and "I I I I I o I o" under the next 8 measures, followed by "o o o" under the final 4 measures.

La ejecución instrumental

"Be llo puer to pre cio so cri cun da do por el mar												"Be llo puer to pre cio so cir cun da do por el mar																																				
<div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> <div style="border: 1px solid black; width: 20px; height: 20px; margin-bottom: 5px;"></div> </div>	I I I I I I I								I I I I I				I I I I I I I				I I I I I I I				I I I I I I I																											
									Φ				Φ Φ Φ Φ								Φ																											
	Pla ta no pla ta no												Que te lle guen				Lle guen Lle guen				De le du ro				Pla ta no pla ta no												Que te lle guen				Lle guen Lle guen				Si			
	I												O				I																O															

A Marimbiar

METODO OIO



ANEXOS

La postura corporal y el sonido de los instrumentos

Aunque el tema central de éste texto es un método para interpretar la marimba de chonta, es importante conocer la forma como se interpretan los demás instrumentos del conjunto de marimba tradicionales del Pacífico. Ello le permitirá apropiarse no sólo del dominio de uno de los instrumentos del conjunto, como es la marimba, sino del sistema musical, es decir, de las relaciones que se establecen entre los diferentes instrumentos donde unos y otros toman, comparten o fortalecen la participación musical de la marimba, logrando una sincronía que sólo se dimensiona desde la óptica de cada uno de los instrumentos que acompañan a la marimba.

Cada uno de estos instrumentos cuenta con características tímbricas particulares, derivadas de la forma en que se interpretan. La postura corporal frente al instrumento se convierte en un factor de incidencia en la producción de un buen sonido, potente y relajado, acorde con las características tímbricas del formato.

Existen dos tipos de cununo dependiendo de la función que desempeñen, así:



Cununo que tapa¹

Esta denominación se deriva de la función de “tapar” que consiste en mantener una constante rítmica en los cununos y puede interpretarse en tambores con afinación grave o aguda; de hecho, los dos cununos del conjunto se alternan ésta función: mientras uno tapa el otro repica. En él, se diferencian dos sonidos: el abierto y el tapado (quemado) (como ejemplo, escuche la grabación N° 4).

Cununo que repica²

Esta denominación se deriva de la función de “repicar o adornar”, que consiste en realizar variaciones constantes de acompañamiento o imitación del registro agudo de la marimba. Al igual que en el cununo que tapa, el que repica puede ser de registro agudo o grave. En él, se diferencian dos sonidos: el abierto y el tapado (quemado), (como ejemplo, escuche la grabación N° 5).

Para su interpretación, el músico se sienta en una silla con la espalda recta y pone el tambor en medio de sus piernas, a veces sujetándolo con los muslos.

Este instrumento produce innumerables timbres de acuerdo con la forma en que la mano impacta el parche. Sin embargo, sólo trabajar-

1 Tradicionalmente también se denomina a este “cununo macho”, si su registro es grave —por parecerse a la voz del hombre—, o hembra debido al rol pasivo que adopta en algunos momentos.

2 Tradicionalmente también se lo denomina “cununo hembra”, si su registro es agudo —por parecerse a la voz de la mujer—, o macho debido al rol propositivo que lo caracteriza.

emos con dos de ellos que son utilizados frecuentemente y dan cuenta de la función del instrumento, estos son: abierto y tapado (quemado).

Golpe abierto

Es el sonido propio del tambor generado al golpear en el parche que se deja vibrar libremente. Para realizarlo se levanta la mano desde la muñeca sin mover el brazo, y se deja caer de manera que golpeen el parche todos los dedos a la vez, menos el pulgar.



Golpe tapado³

En él participan tres niveles de calidades tímbricas, diferenciadas por la cantidad de armónicos utilizados. El primer armónico es producto del impacto sobre el centro del tambor; el segundo, del encajonamiento producido por la cavidad formada con la mano; y el tercero, del resonar del tambor, como cuando se toca el golpe abierto. Éstos armónicos se escuchan presionando suavemente en el centro del tambor y tocando con dos dedos en uno de los extremos.

El movimiento de golpe tapado se construye desde el brazo, dejándolo caer como si se tratara de una onda o látigo, lo que implica la movilidad del hombro, el brazo, el codo, el antebrazo y la muñeca.



La mano golpea de forma relajada el parche, formando una concavidad con los dedos meñique, anular y medio, los dedos índice y pulgar van levantados. El contacto con el tambor se produce con la yema de los dedos sin generar rebote inmediato.

³ El golpe tapado del cununo es similar al quemado de las congas, este último puede ser usado en el cununo.

Bombo

Existen dos tipos de bombos que se diferencian por el rol y el registro, así:

Bombo golpeador

Es el más grande de los dos bombos del conjunto, cuenta con el registro más bajo del grupo y desempeña el rol marcante de acentuación definida. En él se diferencian dos sonidos: el de parche abierto y el de madera (como ejemplo, escuche la grabación N° 1).

Bombo arrullador

Es el bombo de menor tamaño del conjunto, cuenta con un registro más agudo que el anterior y desempeña el rol de acompañante rítmico con seis golpes: cuatro en el parche y dos en la madera. De estos se diferencian tres sonidos: parche abierto, madera y parche apagado (como ejemplo, escuche la grabación N° 5).

Para la ejecución, el músico se cuelga el instrumento en el hombro —como lo muestra la foto—, o lo ubica horizontalmente en una silla. Una mano sostiene un golpeador de madera —baqueta— con el que impacta el cuerpo del tambor. La otra mano sostiene un mazo con cabeza de trapo —baqueta— que golpea el parche.



A Marimbiar



Este instrumento produce innumerables timbres. Sin embargo, en el conjunto tradicional de marimba participa con tres timbres diferentes: golpe en la madera y golpe en el parche. Éste último puede ser de dos formas: golpe abierto o golpe cerrado.

Golpe en la madera

Con movimientos del brazo o apoyando la muñeca sobre el tambor se golpea en un lado el cilindro haciendo que el golpeador impacte de un modo seco, es decir, sin rebote.



Golpe abierto en el parche

Con movimientos del brazo o de la muñeca se golpea el parche con el mazo de cabeza de trapo, permitiendo que vibre libremente.

Golpe cerrado en el parche

Con movimientos de muñeca se golpea el parche con el mazo de cabeza de trapo, sin permitir la vibración natural del mismo.

Guasá

Para la ejecución, el músico, de pie, sujeta el instrumento por los extremos a la altura de su pecho, sacudiéndolo para obtener variedad de timbres de acuerdo con la dirección del sacudido. Su rítmica suele ser similar a la del bombo golpeador.

En el conjunto tradicional de marimba son comunes dos formas de sacudida del guasá: Sacudida lateral y sacudida al frente (como ejemplo, escuche la grabación N° 3).



Sacudida al frente

Se logra poniendo el guasa pegado al pecho e impulsándolo con brusquedad al frente.

Sacudida lateral

Se logra poniendo el guasá frente al pecho e impulsándolo con brusquedad en línea recta de un lado a otro.

Marimba

Los dos músicos, bordonero y requintero, se ubican en frente del instrumento generalmente con las tablas más largas a su izquierda. Algunas veces los dos instrumentistas se ubican uno enfrente del otro.



Las tablas se golpean con tacos (baquetas) que cuentan con una cabeza de caucho que les permite rebotar. El músico los sujeta por un extremo extendiendo el dedo pulgar a lo largo de la baqueta y abrazando con los demás dedos el resto del taco.



A Marimbiar

El movimiento se inicia cerca de las tablas. El taco se levanta para dejarse caer en una mezcla de movimientos grandes del antebrazo y mínimos de la muñeca en los que la cabeza de caucho impacta sobre las tablas.



Tradicionalmente no se utilizan efectos tímbricos con los tacos, como glisandos, apagados o golpe en los resonadores de guadua; salvo, en el bordón de una canción llamada El cojo, en la que se golpea la cabecera de la marimba con la parte trasera del taco, mientras con el otro taco se golpean dos tablas.

En la actualidad es frecuente escuchar redobles en dos tablas para acompañar introducciones que cuentan con un tiempo libre, como el efecto más notable.

METODO OJO

GLOSARIO

GLOSARIO

Armónicos en el cununo:

Sonido agudo que se produce naturalmente por la resonancia de otro fundamental. En el cununo se obtiene apoyando con suavidad el dedo sobre el centro del parche y golpeando en el extremo con los dedos de la otra mano.

Arrullo:

Procesión que se realiza por el pueblo en honor a un santo o patrono de la comunidad, tres veces al día, durante nueve días. También se denomina así a la sección del aire tradicional donde se realizan responsoriales entre el glosador y las cantadoras.

Barrido:

Desplazamiento paralelo a distancia de octavas realizado en una dirección utilizando tablas conjuntas; generalmente refuerzan la melodía.

Bordón:

Sección de la marimba que cuenta con las tablas más largas y de sonido grave. También se define como la serie de patrones rítmicomelódicos que se interpretan sobre las tablas más largas y graves de la marimba (bordones).

Bordonero:

Músico que toca el bordón.

Bordones:

Tablas más largas y graves de la marimba.

Campanazo:

Golpe simultáneo a distancia de octavas que se efectúa durante la revuelta.

Chigualo:

Actividad social religiosa tradicional del litoral Pacífico colombiano en la que con cantos y juegos de ronda se despide el alma de un infante que ha muerto. Es organizada por la madrina del niño y a ella asisten adultos y niños.

Conjunto de marimba:

Formato instrumental del litoral Pacífico sur Colombiano que consta de: una marimba de chonta, dos cununos, dos bombos, 4 o 5 guasás, un glosador y varias cantadoras.

Glisando:

Acción de arrastrar los tacos sobre el teclado de la marimba en una dirección; de agudo a grave o viceversa.

Ondeada:

También llamado por los marimberos *fondear*. El significado de ésta palabra parece estar relacionado con el de fondear una embarcación, que significa: asegurarse por medio de anclas que se agarran al fondo de las aguas o de grandes pesos. Existen dos usos tradicionales de la palabra que son contrarios: en el primero se refieren al establecimiento de la base ritmoarmónica para la voz y el segunda al momento en que la música alcanza su clímax interpretativo. En este documento se en-

tenderá con el primer significado.

Redoble:

En la marimba se logra golpeando de forma rápida, alternada y consecutiva, una o dos placas, produciendo la sensación de sonido constante.

Registro:

Cada una de las tres grandes secciones (agudo, medio o grave), en la que pueden clasificarse un sonido o grupos de sonidos con relación a otros.

Requinta:

Sección de la marimba que ocupa sus dos terceras partes e inicia donde terminan los bordones. Se compone de las tablas más cortas y agudas. También se denomina así las interpretaciones que se realizan en esta parte del instrumento y se divide en dos: ondeada y revuelta

Requintero:

Músico que acciona sobre las 16 tablas llamadas tiples. Teniendo en cuenta la primera interpretación tradicional, es posible que ondear se relacione con ondear, en el sentido de mover algo haciendo ondas (ondear la bandera), por la idea que transmite de estabilidad mientras se halla en movimiento como sucede en la marimba.

Revuelta:

Improvisación melódica de gran riqueza rítmica que surge de la combinación de una serie de patrones de movimientos ascendentes y descendentes. En ella se pueden diferenciar movimientos como: cam-

A Marimbiar

panazo y barrido.

Taco:

Golpeador o baqueta para la marimba, que consta de una varilla de madera con una cabeza de caucho.

Timbre:

Calidad de los sonidos, que diferencia a los del mismo tono y depende de la forma y naturaleza de los elementos que entran en vibración.

Tiples:

Sinónimo de requinta.

Tono:

Tabla o sonido sobre el que se construye el acompañamiento armónico que la marimba hace a la cantadora.

METODO OIO

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ABADIA MORALES, Guillermo. Compendio general del folclor colombiano. Ed. Andes. 3ª edición. 1977.

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

AROM, Simha y Voisin, Frédéric. Theory and technology in african music, en The Garland encyclopedia of world music. v. 1. Africa. Editado por R. M. Stone. New York: Garland Pub. 1997.

_____. [Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Central. 1985]. African polyphony and polyrhythm. Musical structure and methodology. Cambridge: Cambridge University Press. 1991.

_____. [. Modelización y modelos en las músicas de tradición oral, en Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología. Editado por F. Cruces y S. d. Etnomusicología. Madrid: Trotta. 2001.

BERMÚDEZ, Egberto. Música popular y tradicional colombiana.

Bibliografía

Editorial Procultura. Bogotá.1977.

BERMÚDEZ SILVA, Jesús y ABADIA MORALES, Guillermo. Algunos cantos nativos de la región de Guapi (Cauca). Imprenta nacional. Universidad Nacional, Facultad de Artes Conservatorio de Música. Bogotá. 1996.

CONVERS, Leonor. Gaiteros y tamboleros, e, 1ª edición, Bogotá. 2007.

De ROUX PORTES, Heliana. Adoraciones nortecaucanas del Niño Dios; un estudio etnomusicólogo. Santiago de Cali.1985.

FREIDMANN, Susana. Procesos simbólicos y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia. Nueva revista colombiana del folclor No. 12 (Vol. 3), 1992.

MARULANDA, Octavio. Folclor del litoral Pacífico de Colombia. Instituto colombiano de cultura. Ministerio de educación nacional.1979.

_____. El folclor de Colombia. Editorial arte estudio editores. Bogotá.1979.

MINISTERIO DE CULTURA. Lineamientos, plan nacional de música para la convivencia escuelas de música tradicional. Bogotá. 2003.

_____. Entre pasillo y bambucos, 1ª edición. Bogotá. 2005.

_____. Pitos y tambores. 1ª edición. Bogotá. 2004.

_____. Entre pasillo y bambucos. 1ª edición. Bogotá. 2005.

_____. Música llanera. 1ª edición. Bogotá. 2004.

_____. Viva quien toca. 1ª edición. Bogotá. 2008.

MOYANO ORTIZ, Juan Carlos. IV Festival del currulao. Dimensión rítmica de los ancestros Magazín Dominical de El Espectador. N°405". Bogotá. Enero, 1991.

TARACENA, Arturo. La Marimba, espejo de una sociedad. Revista Música, Casa de las Américas. Boletín N° 111. Dirección Angeliers León. 1988

TASCÓN, Héctor. Investigación Marimba' e chonta, IDBA, Documento inédito. Cali. 2005.

_____. Investigación Marimba' e Guapi, Fondo Mixto del Valle. Documento inédito, Cali. 2007

VELÁZQUEZ, Rogerio. Ritos de la muerte en el alto y bajo Chocó. Instrumentos musicales del alto y bajo Chocó. Vestidos de trabajo en el alto y bajo Chocó. Revista Col. de folclor V2 N° 6. Órgano del Instituto colombiano de antropología. Editado por el Ministerio de Educación Nacional. Bogotá.1996.

ENTREVISTAS

COLORADO, Carlos. Marzo. 2001

MINA, Silvino. Guapi. Diciembre. 2.000

RÍOS, Guillermo, Guapi. Diciembre. 2.000

TORRES, José Antonio. Cali. Febrero. 2.000 - 2007

TORRES, Genaro, Guapi Diciembre. 2.000

TORRES, Francisco. Guapi. Diciembre. 2.000.

DISCOGRAFÍA

GRUPO NAIDI. Cosechando una semilla. Takeshima, Cali. 2002.

PEREGOYO. Peregoyo y su combo vacana. Fuentes, Bogotá, 2001.

GUALAJO. Esto si es verdas, Infinity Records, Bogotá 2003

GUALAJO. El pianista de la selva. Takeshima, Cali 2008

BALAFON. El arte del balafón. Studio Kali, Francia 1997

A Marimbiar

METODO OIO

CONTENIDO
DISCO COMPACTO

A MARIMBIAR
“Método OIO” para tocar la marimba de chonta

Contenido del disco compacto

Audio

Nº	Título	Descripción	Autor
1	Dele duro	Bombo golpeador	
2	Marimba cununo bombo guasa	(Bambuco viejo)	Berna García
3	Lleguen, lleguen Guasá		
4	Sí por qué	Cununo que tapa	
5	Plátano, plátano	Bombo arrullador	
6	Qué te pasa vo	Cununo que repica	
7	_Que te pasa	Variación cununo	
8	_Que, _ que	Variación cununo	
9	Sí, sí	Variación cununo	
10	Base rítmica lenta		
11	Base rítmica rápida		
12	La logia (Currulao)	Folclor tradicional	
13	Torbellino	(Torbellino)	Folclor tradicional
14	El patacoré	(patacoré)	Folclor tradicional
15	Dele duro al bombo	(Juga)	Juana Angulo
16	Cogé tu canaletico	(Juga)	Ana Hernández
17	Caderona	(Juga)	Folclor tradicional
18	La palma de chontaduro	(Juga)	Miguel Vte Garrido
19	Mi Buenaventura	(juga)	Petronio Álvarez

Contenido disco compacto

Créditos

Producción y dirección musical

Héctor Javier Tascón

Grabado en

Laboratorio de música digital del Conservatorio Antonio María Valencia. Cali Valle

Grabación, mezcla y masterización

Neyver Francisco Escobar

Voces

Neyver Francisco Escobar (Corte 2)

Héctor Javier Tascón (Cortes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9)

Bombos, cununos y guasá

Héctor Javier Tascón

Marimba

Héctor Javier Tascón

Dirección general

Héctor Javier Tascón

Video

Video N°**Descripción**

1	Movimiento contiguo
2	Bambuco viejo
3	Pango
4	Patacoré
5	Caramba
6	Cambo de registro
7	Tabla acompañante
8	Movimiento paralelo
9	Movimiento independiente
10	Barrido por octavas
11	Descolgada

Iluminación y fotografía

Héctor Javier Tascón

Edición

Héctor Javier Tascón

Marimba

Héctor Javier Tascón

Dirección general

Héctor Javier Tascón

Fotografía

Héctor Javier Tascón

A Marimbiar

Fotografías

No.	Lugar	Fecha	Actividad	No.	Lugar	Fecha	Actividad
				19	Guapi. Cauca	Abril 2007	Seminario de formación maestros de música tradicional
1	Timbiquí Cauca	Abril 2007	Visitas de asesoría. Escuela de música tradicional	20	Buenaventura. Valle	Agosto 2008	Seminario de formación maestros de música tradicional
2	Tumaco Nariño	Enero 2007	Seminario de formación maestros de música tradicional	21	Tumaco. Nariño	Febrero 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
3	Tumaco Nariño	Enero 2007	Seminario de formación maestros de música tradicional	22	Tumaco. Nariño	Febrero 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
4	La tola Nariño	Abril 2007	Estero entre El charco y La tola	23	Tumaco. Nariño	Febrero 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
5	La tola Nariño	Abril 2007	Estero entre El charco y La tola	24	Tumaco. Nariño	Febrero 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
6	El charco Nariño	Abril 2007	Visitas de asesoría. Escuela de música tradicional	25	Tumaco. Nariño	Febrero 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
7	Guapi. Cauca	Abril 2007	Actividad comercial fluvial	26	Guapi. Cauca	Marzo 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
8	Guapi. Cauca	Abril 2007	Actividad comercial fluvial	27	Guapi. Cauca	Marzo 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
9	Guapi. Cauca	Abril 2007	Actividad comercial fluvial	28	Guapi. Cauca	Marzo 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
10	López de Micay Cauca	Agosto 2008	Orilla del río Micay	29	Guapi. Cauca	Marzo 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
11	Timbiquí. Cauca	Abril 2007	Visitas de asesoría. Escuela de música tradicional	30	Guapi Cauca	Marzo 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
12	Timbiquí. Cauca	Abril 2007	Actividad en el Muelle	31	Guapi. Cauca	Marzo 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional
13	Ginebra. Valle	Junio 2006	Lúdica del método OIO	32	López de Micay Cauca	Agosto 2008	Visitas de asesoría. Escuela de música tradicional
14	Guapi. Cauca	Abril 2007	Seminario de formación maestros de música tradicional				
15	Guapi. Cauca	Abril 2007	Seminario de formación maestros de música tradicional				
16	Guapi. Cauca	Abril 2007	Seminario de formación maestros de música tradicional				
17	Cali. Valle	Noviembre 2007	Taller Banco de la República				
18	Cali. Valle	Noviembre 2007	Taller Banco de la República				

Contenido disco compacto

No.	Lugar	Fecha	Actividad
33	López de Micay Cauca	Agosto 2008	Visitas de asesoría. Escuela de música tradicional
34	López de Micay Cauca	Agosto 2008	Visitas de asesoría. Escuela de música tradicional
35	Buenaventura Valle	Agosto 2008	Seminario de formación maestros de música tradicional
36	Buenaventura Valle	Agosto 2008	Seminario de formación maestros de música tradicional
37	Buenaventura Valle	Agosto 2008	Seminario de formación maestros de música tradicional
38	Buenaventura Valle	Agosto 2008	Seminario de formación maestros de música tradicional
39	Buenaventura Valle	Agosto 2008	Seminario de formación maestros de música tradicional
40	Buenaventura Valle	Agosto 2008	Seminario de formación maestros de música tradicional
41	Buenaventura Valle	Agosto 2008	Seminario de formación maestros de música tradicional
42	Cali. Valle	Octubre 2008	Estudio de grabación, método OIO
43	Cali. Valle	Octubre 2008	Estudio de grabación, método OIO
44	Guapi. Cauca	Marzo 2008	Clausura talleres de formación en música tradicional

