



Universidad
de las **Artes**

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto artístico con Componente de Investigación:
**De la tradición a la Innovación: cuatro obras para
ensamble tradicional - contemporáneo basadas en Currulaos
pacíficos**

Previo a la obtención del Título de:
Licenciada en Artes Musicales y Sonoras

Autor:

Shalom Jaymar Mendieta Córdova

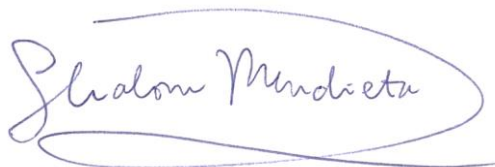
GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2022



**Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de
titulación**

Yo, Shalom Jaymar Mendieta Córdova, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Sonoras y Musicales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en



su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Juan Posso Cordero

Tutor del proyecto de titulación

David Villarreal

Carlos Iturralde

Miembros del tribunal de defensa

Resumen

Esta tesis busca aportar al repertorio de la música tradicional ecuatoriana con características de elementos de Esmeraldas y el Pacífico sur colombiano. Además de componer mediante una hibridación de contenidos tradicionales y de sonoridades modernas. El siguiente documento se basa en una investigación bibliográfica y artística del género musical currulao, además de la escucha activa de obras de dicho género. La metodología se ha sustentado en entrevistas e investigación documental mediante recolección de textos, multimedia y la interpretación de lo investigado. Asimismo, de material lírico que involucra poemas de artistas provenientes de Esmeraldas y de obras de tradición oral/musical. La funcionalidad de estas obras fue sustentada con la ejecución de las mismas en una presentación artística de carácter académico. Se sugiere en las conclusiones que, si se opta por abordar un género tradicional, hacerlo basado en un contenido teórico investigativo que profundice las características musicales del género en cuestión.

Palabras Clave: Tradición, Música afro esmeraldeña, proyecto de investigación, composición musical.

Abstract

This thesis seeks to contribute to the repertoire of traditional Ecuadorian music with characteristics of elements from Esmeraldas and the Colombian South Pacific. In addition to composing through the hybridization of traditional content and modern sounds. The following document is based on a bibliographical and artistic investigation of the musical genre currulao, in addition to the active listening of works of said genre. The methodology has been based on interviews and documentary research through the collection of texts, multimedia, and the interpretation of what was investigated. Likewise, lyrical material that involves poems by artists from Esmeraldas and works of oral/musical tradition. The functionality of these works was supported by their execution in an artistic presentation of an academic nature. It is suggested in the conclusions that if a traditional genre is chosen, do so based on a theoretical investigative content that deepens the musical characteristics of the genre in question.

Keywords: Tradition, Afro Esmeralda's music, research project, musical composition.

Agradecimientos

Gracias a Dios.

Mi más sincero agradecimiento a mis compañeros, profesores y amigos que me ayudaron y apoyaron a lo largo de este proceso académico. A la universidad por guiarme hacia un camino de búsqueda musical en las sonoridades locales y latinoamericanas. Y a mi familia y amigos que, sin su ayuda, no hubiese sido posible este proyecto de investigación.

Gracias a la vida que me ha dado tanto...

-MS

Índice general

Resumen	iv
Abstract	v
Índice general	vii
Índice de Tablas	viii
Índice de Figuras	viii
Introducción	1
CAPÍTULO I	3
Planteamiento del problema	3
1.1 Formulación del problema	3
1.2 Justificación del proyecto	3
1.3 Objetivo General	4
1.4 Objetivos específicos	4
1.5 Metodología	4
CAPÍTULO II	6
Marco teórico	6
2.1 Antecedentes	6
2.2 El Currulao	8
2.3 Marimba	10
2.4 Características musicales y líricas del currulao	14
CAPÍTULO III	18
Análisis literarios y musicales	18
3.1 Sobre las composiciones	18
3.2 Análisis literario de <i>Soy Tambor</i>	18
3.3 Análisis literario de <i>De Mis Ancestros</i>	20
3.4 Análisis literario de <i>Agua</i>	22
3.5 Análisis literario de <i>Yo No Canto Por Cantar</i>	25
3.6 Análisis musical de <i>Soy Tambor</i>	27
3.7 Análisis musical de <i>De Mis Ancestros</i>	27
3.8 Análisis musical de <i>Agua</i>	28
3.9 Análisis de <i>Yo No Canto Por Cantar</i>	29
CAPÍTULO IV	31
Presentación Artística	31
4.1 Logística de la presentación artística	31
4.2 Registro audiovisual	34
CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	38
ANEXOS	40

Índice de Tablas

Tabla 1 Análisis musical de Soy Tambor	27
Tabla 2 Análisis musical de De Mis Ancestros	28
Tabla 3 Análisis musical de Agua	29
Tabla 4 Análisis de Yo No Canto Por Cantar	30
Tabla 5 Rider técnico	32

Índice de Figuras

Figura 1 Base rítmica del currulao	14
Figura 2 Sección responsorial San Antonio	15
Figura 3 Sección responsorial Los pastores.....	15
Figura 4 Stage Plot.....	33

Introducción

La idea de realizar canciones basadas en el género currulao nace de componer obras que sigan la tradición, pero que también puedan incorporar otras sonoridades no habituales para el género. Con ello, también se desea romper la ideología de estéticas de pureza que se enuncian sobre las culturas tradicionales, ya que la cultura está en constante cambio, está viva y no puede ser estática; un claro ejemplo de ello es el mismo currulao. Actualmente, los grupos y artistas afroecuatorianos y afrocolombianos ya han comenzado una nueva ola de currulao fusión, mezclando lo tradicional con géneros como el son, la salsa, la cumbia, reggaetón y más.

Cuando hablamos del género musical currulao, entra en cuestión la frontera política territorial, ya que esta expresión cultural está presente en el norte de Ecuador y en el sur de Colombia, pudiendo llegar a condicionar su cohesión por espacio, territorio e identidad. Sin embargo, esta cultura está interconectada por la marimba, eje central del género, símbolo de resistencia frente a la opresión y símbolo de mestizaje en referencia a las diferentes nacionalidades dentro de Ecuador y Colombia.

La investigación se ha referenciado en obras de la cultura afro pacífica de Ecuador y Colombia, específicamente en el género currulao; además de ahondar en líricas provenientes de poetas y escritores esmeraldeños como guías para la letra de las composiciones. Por otro lado, y con el objetivo de explorar alternativas musicales que promuevan la relación entre la tradición afro del currulao con las sonoridades modernas, este trabajo plantea un ensamble de instrumentos tradicionales del género en cuestión, como la marimba, cununos, guasá, etc. junto a instrumentos modernos como la guitarra electroacústica, el bajo eléctrico y la batería. Además, se basa en conocimientos de

interpretación vocal y percutiva, desarrollada dentro de la modalidad de presentación artística.

En cuanto al presente proyecto respecta, la información obtenida mediante el aprendizaje de materias de la malla académica de mi carrera e itinerario como Construcción de Instrumentos Ancestrales, Laboratorio de Ritmos Africanos, Historia de Ritmos y Danzas Ancestrales - y mi lugar de enunciación en una cultura globalizada occidental y mi consumo musical global y nacional - me ha llevado a plantear esta propuesta musical que conlleva un proceso de hibridación de contenidos tradicionales y de sonoridades modernas, estableciendo una conexión entre lo local y lo global.

CAPÍTULO I

Planteamiento del problema

1.1 Formulación del problema

¿De qué manera se pueden fusionar las sonoridades tradicionales del género currulao con las sonoridades modernas para crear una propuesta sonora híbrida respetando la tradición afro esmeraldeña?

1.2 Justificación del proyecto

El proyecto busca plantear una propuesta musical basada en el género currulao que siga la tradición y que puedan incorporar otras sonoridades no habituales para el género. Además de aportar al repertorio musical ecuatoriano con características de elementos afroesmeraldeños y pacíficos. Con ello, también se desea romper la ideología de estética de pureza que se enuncian sobre las culturas tradicionales. En su investigación sobre los saberes musicales afroesmeraldeños, Karina Clavijo plantea que:

El problema es que existen muchas propuestas desde lo urbano que intentan “modernizar” lo ancestral sin conocerlo, sólo por tendencia. Asimilar que los saberes musicales pasarán también por este proceso de sincretismo interpretativo a través de las nuevas composiciones, arreglos y producciones es algo que se debe mediar.¹

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto por Clavijo, es importante presentar nuevas propuestas artísticas que se basen en la tradición, sustentadas en un contenido teórico investigativo que profundice las características musicales de la misma.

¹ Karina Clavijo, *Saberes musicales afroesmeraldeños: arrullos, chigualos y alabaos en la provincia de Esmeraldas*. (Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2018), 20.

1.3 Objetivo General

- Crear cuatro obras en formato canción para ensamble tradicional - moderno, basadas en las características musicales ritmo, fraseo y lírica del género afroecuatoriano currulao.

1.4 Objetivos específicos

- Identificar las características musicales del género currulao: ritmo, fraseo y lírica, mediante una investigación y análisis musical y contextual.
- Justificar los resultados de la investigación y análisis por medio de la composición de cuatro obras musicales con base en las características ritmo, fraseo y lírica del género estudiado.
- Demostrar los resultados de la investigación y de la propuesta musical a través de las composiciones y la consecuente ejecución de las mismas.
- Realizar un registro audiovisual del concierto en colaboración con estudiantes de las carreras de producción y Artes Visuales de la Universidad de las Artes.

1.5 Metodología

Basado en el carácter creativo y subjetivo que implica la gestación artística, se hizo uso de la metodología mixta. En su mayoría, métodos cualitativos, sin embargo, cabe recalcar que hay un proceso de investigación de por medio. Dicho proceso se fundamentó en notas y registros de campo; investigación documental mediante recolección de bibliografía; y documentos multimedia como videos, audios y partituras vinculados al ámbito musical e histórico del currulao. También se hizo uso de la *Intertextualidad*

heurística para la creación, ya que se articularon varias artes que involucraron herramientas literarias útiles para su optimización. López-Cano comenta:

Con mucha frecuencia se emplean materiales literarios o de otras artes, ya sea para construir marcos de interpretación de alguna obra, o para incentivar la resolución de un determinado problema creativo. Con ello se articulan redes intertextuales sumamente productivas para generar sentido y encender la creación.²

Con esto, se justifica el uso del material literario como punto de partida para la creación de la lírica de las canciones. Dicho material involucró poemas y versos provenientes de artistas de Esmeraldas y la recopilación de líricas de canciones derivadas de las obras de tradición oral/musical afroesmeraldeño. Además, las composiciones se referenciaron en interpretaciones pertinentes a la propuesta artística y performática, y a su desarrollo en cuanto al análisis y creación de los arreglos musicales.

En referencia a la composición, cada obra se basó en un poema de un autor diferente, con los que creé una narrativa desde la letra, para llevarla a la música. Una vez escogida la narrativa, tomé como base el ritmo, elemento característico del género currulao. Sobre el ritmo, nacieron las melodías a la par con la letra, y la melodía guio la armonía. Una vez teniendo la idea principal de cada canción, las llevé a Logic, programa de edición de audio, en donde pude plasmar cada sección para crear los demos; haciendo uso de una guitarra, un micrófono, una interfaz, monitores, mi laptop y mi DAW. Con los instrumentos virtuales del programa, creé líneas melódicas referenciales de marimba y

² Rubén López-Cano, Úrsula San Cristóbal, Investigación Artística en Música: *Problemas, métodos, experiencias y modelos*, (Barcelona: Escola Superior de música de Catalunya, 2014), 90.

con un compañero percusionista, grabé las líneas de percusión del bombo, el guasá y los cununos. Listos los demos, realicé los charts base para enviarlos a los instrumentistas para ensamblar las partes en ensayos.

CAPÍTULO II

Marco teórico

2.1 Antecedentes

La innovación ha sido uno de los valores fundamentales de La Universidad de las Artes desde sus inicios. A partir de esta premisa, en este proyecto se ha optado por crear a partir de la exploración de contenidos tradicionales del currulao -basándose en su cosmología- y permitiendo la hibridación a través de la incorporación de sonoridades modernas. Este proceso buscó conectar lo local con lo global, entendiendo lo local según la definición de Ochoa: “Local se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género.”³ En el desarrollo del proyecto primó la iniciativa de mantener y respetar la tradición en el proceso de fusión de las sonoridades.

Entre Ecuador y Colombia se han realizado varias propuestas musicales que han establecido un sincretismo entre tradición y modernidad. Un ejemplo claro de ello es la agrupación Río Mira, cuyos integrantes pertenecen a ambos países y en una entrevista a IndieHoy comentaron que la principal meta del grupo es “crear un encuentro

³ Ana María Ochoa, *Músicas Locales en Tiempos de Globalización* (Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003)

intergeneracional entre los sonidos de la música afro del Pacífico”⁴. Dentro de su repertorio tienen canciones que se han fusionado con la música electrónica a cargo de productores ecuatorianos como Nicola Cruz.

Otro ejemplo es el grupo Taribo, que ha adaptado la música tradicional afro esmeraldeña - como ellos mismos lo exponen - “a un formato y sonido refrescante, buscando acercar a las nuevas generaciones (de Esmeraldas y del mundo) a escuchar la música folklórica de esta región.”⁵ El grupo Taribo ha logrado introducir las sonoridades y las cualidades musicales de la guitarra y el bajo eléctrico a la música local de Esmeraldas, obteniendo “ese sonido ecléctico y contemporáneo que lo caracteriza en la nueva música popular.” Sin embargo, ellos han conseguido preservar la sonoridad principal de la música afro esmeraldeña, a través de arreglos musicales que se rigen bajo las características de los géneros intervenidos y del uso de los instrumentos tradicionales como el cununo, guasá, bombo, maracas y marimba.

Por otro lado, en el ámbito netamente colombiano, se encuentra la agrupación Herencia de Timbiquí, conocida por su interpretación y creación de música pacífica colombiana. Angélica Barrera comenta acerca de su propuesta musical que:

Herencia de Timbiquí toma el currulao, el porro, la juga, el bunde, los arrullos, la música de marimba desde el uso de instrumentos como los bombos, el cununo y la marimba; como también toma ritmos del pop, el jazz y la música electrónica a través del uso de saxofón, bajo, guitarra eléctrica, teclado, trompeta y batería. Generando así un espacio intersticial entre lo ancestral y lo contemporáneo y la nueva formación de un género musical, el Electro Folclor o

⁴ Rodrigo Piedra, Conocé al colectivo de músicos Río Mira con su disco debut “Marimba del Pacífico” (Indie Hoy, 2017)

⁵ <https://grupotaribo.com/>

Nuevo Folclor del Pacífico, que redefine la actual música afro del Pacífico sur colombiano.⁶

Según lo que Barrera expone, el uso de un ensamble musical distinto al acostumbrado en el género puede considerarse como un espacio dialéctico entre tradición y contemporaneidad, permitiendo una redefinición de la música de marimba.

Otro ejemplo de formación de ensambles con énfasis en exploración de la tradición es el grupo colombo-francés *Pixvae*, que fusiona jazz y rock con géneros de la tradición afro del sur pacífico de Colombia. En una entrevista realizada por el portal Punto Latino, el grupo define su música como «una hibridación o una manera de visitar las músicas tradicionales colombianas de la costa Atlántica, pero principalmente de la costa del Pacífico».⁷ Para ello, hacen uso de instrumentos modernos como batería, guitarra eléctrica, sintetizadores y saxofón barítono que interactúan con instrumentos de la tradición afro anteriormente mencionados.

2.2 El Currulao

El currulao además de ser un género musical, es una danza y un evento social en sí. Al también denominado baile de currulao, se le conoce como “una fiesta en todo el sentido de la palabra. Es una reunión sin carácter religioso, sólo con el ánimo de usar; se canta y se baila, se cuentan chistes y cuentos, se bebe licor y se come en abundancia.”⁸ En cuanto a su origen, es importante mencionar que el currulao es un género de identidad

⁶ Angélica Barrera, *Música e identidad afro en Herencia de Timbiquí. El canto como una afirmación de las identidades afro-pacíficas* (Bogotá: Argos vol. 7 no. 19) 29.

⁷ Andrés Linares, *A que te toco el currulao* (Colombia: Punto Latino, 2016) <https://www.puntolatino.ch/cultura/item/2016-notas-sobre-pixvae,-por-andres-linares.html>

⁸ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico Sur colombiano*. (Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, 2014), 56.

binacional, y su aparición se remonta “en las haciendas esclavistas del Gran Cauca”⁹ en Colombia, a finales de la Colonia, a finales del s. XVII y principios del s. XIX. En el libro *Arrullos y Currulaos* se menciona que:

Históricamente, el origen del Bambuco ha sido estudiado por el investigador Carlos Miñana (1997), para quien el género surge en la zona sur occidental del país: la zona esclavista dominada por Popayán. Allí mismo surgió la música del pacífico sur, en una relación activa entre los negros esclavos, los indígenas y los blancos criollos. Es decir, la historia del Bambuco es la misma historia de la música de arrullos y currulaos sencillamente porque en ese momento eran la misma música. Esto se ve justificado con el hecho de que varios instrumentistas de este género aún se refieren a los currulaos como Bambuco viejo.¹⁰

El currulao como manifestación cultural trasciende los límites geográficos, lo cual se ve demostrado en la presencia del género en el pacífico sur de Colombia y la costa norte de Ecuador. Norman Whitten hace la siguiente observación:

El territorio del norte ecuatoriano consiste, tanto geográfica como culturalmente, en una continuación del pacífico sur colombiano. Corresponden a una misma región, cuyos límites y fronteras políticas parecen forzados e ilógicos.¹¹

Con lo anteriormente expuesto por Whitten, se puede corroborar que desde un punto de vista fuera de fronteras territoriales, se establece una misma región en un

⁹ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 53.

¹⁰ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 53.

¹¹ Norman Whitten, *Pioneros negros. La cultura afro latinoamericana del Ecuador y Colombia*, (Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992).

imaginario cultural, determinado por el contexto y no por una división geográfica o política.

2.3 Marimba

La marimba, más que un instrumento musical, se conoce como eje central del género currulao y de los denominados géneros de marimba, símbolo de resistencia frente a la opresión y símbolo de mestizaje en referencia a las diferentes nacionalidades dentro de Ecuador y Colombia. Es el instrumento más difundido de la música afroesmeraldeña y ha recibido una serie de intercambios culturales tanto de la cultura indígena, como de la cultura occidental cristiana que se ha visibilizado en las celebraciones de vírgenes y santos en sus festejos.

El material generalmente usado para la construcción de las marimbas es la chonta, tipo de madera que proviene de la palma homónima. Se denomina tiple a los sonidos agudos que generalmente hacen la melodía; y bordón a la técnica armónica del acompañamiento de los sonidos graves. El ensamble de instrumentos que completa al grupo marimbero es el cununo, el bombo y el guasá, y cada uno cumple una función. La marimba hace el fraseo y articulación de los motivos y frases musicales, que se conoce como “glosado”; mientras que el bombo y el guasá son la base rítmica; y el cununo responde fraseos percutivos a la base.¹²

Cuando hablamos de la marimba hay que tener en cuenta que goza de varias teorías en cuanto a su origen; principalmente, de la cultura africana y la cultura indígena.

¹² Juan Mullo Sandoval, *Música patrimonial del Ecuador* (Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.)

El sincretismo que se originó a raíz de la unión de ambas culturas empezó debido a la llegada de los afrodescendientes por el comercio de esclavos que se originó en Europa.

“Los negros que llegaron a América, provenían de tierras agreste y fueron sacados a la fuerza de allí para ser esclavizados. Al emanciparse se afincaron en nuevas tierras para hacer su vida comunal a orillas de ríos, en torno al jolgorio, a la fiesta y a las ceremonias religiosas, donde hubo una fusión de su cultura con la indígena y la española, dando lugar a manifestaciones que en su esencia expresaban la alegría de vivir.”¹³

En consecuencia, se evidenciaron nuevas manifestaciones culturales como expresiones poéticas y musicales que sufrieron transformaciones por la incorporación de los ritmos y la influencia de canciones y bailes. La música tradicional de la comunidad africana ejercía una función social de relación con la cotidianidad, la naturaleza y la espiritualidad que se vinculaba con el cosmos. Por otro lado, y en comunión con la cultura indígena, se visibiliza la presencia de los Chachis¹⁴ a causa del intercambio económico entre comunidades. “A pesar de que el Chachi intentó durante un buen tiempo, evitar contacto con los pueblos negros, la vecindad con ellos produjo la aproximación, imitación y adaptación; relación que se estableció debido al comercio.”¹⁵

En el libro biográfico de *Petita Palma*, Zúñiga comenta que la simbiosis entre ambas culturas se puede señalar en una de las expresiones más importantes a nivel

¹³ Yvonne Zúñiga, *Petita Palma: Al Son del “Agua Larga”* (Banco Central del Ecuador, Quito, 2008) 123.

¹⁴ La nacionalidad Chachi es un grupo étnico indígena que habita en la zona selvática del noroeste de Esmeraldas sobre la costa norte de Ecuador.

¹⁵ Zúñiga, *Petita Palma...*, 104.

musical: la invención de la marimba, aunque Petita asegura que es africana y no indígena como los Chachis sostienen. Asimismo, Zúñiga comenta que:

“Hay una simbiosis que los une y que podemos observar en la música. La de los afroesmeraldeños: el ritmo caliente, va la percusión de sus bombos y cununos con sus sonidos graves y profundos, intercalados por el ritmo de marimba que da paso a los ancestros indios con el sonido de la naturaleza, del agua, en sincronía de cantos y alabanzas al espíritu universal.”

Según lo expuesto por Zúñiga se puede concluir que el origen de nuevas expresiones artísticas, es una clara muestra del mestizaje entre ambas comunidades que habitan el mismo territorio y naturaleza como espacio en común.

Por otro lado, la teoría más difundida del origen de la marimba es la descendencia de su antepasado el balafón¹⁶, aunque este no utiliza resonadores de guadua, sino calabazas. Esta hipótesis surge de un enfoque difusionista, en la que se plantea que el instrumento viajó desde África a Colombia y posteriormente fue introducido por los esclavos negros.¹⁷ En el libro *Arrullos y Currulaos* se sostiene que:

La inclinación por esta hipótesis se debe sobre todo a la necesidad de las comunidades afro del pacífico sur por definirse ante sí mismas, ante el país y ante el mundo como una cultura particular. Para ello, la marimba sirve como símbolo de su pasado africano y constituye un fuerte elemento de identificación cultural. Anclada la

¹⁶ El balafón es un instrumento originario de África consistente en unas piezas de madera que se asemeja a un teclado o un xilófono y se toca mediante dos mazas acolchadas. Se trata de un instrumento tradicional de fabricación artesanal africano.

¹⁷ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 57.

imagen de la marimba como “legado cultural africano” también surge la idea de la “música de marimba” como herencia africana.

Sin embargo, alrededor de la aparición de la marimba, también se han difundido hipótesis como la de su origen indígena. Ya que la marimba es parte fundamental de comunidades como los awa-kwaiquer o cayapas presentes en Colombia y Ecuador, y los Chachis y Tsáchilas presentes en el Noroccidente de Ecuador. Además, las comunidades negras que ejecutaban el instrumento en el pacífico sur aparecieron con las migraciones de las minas desde Nariño, municipio donde los Cayapas se encontraban, quienes hoy en día la interpretan.¹⁸

Por otra parte, se propone que estas comunidades indígenas proceden de las culturas indígenas de Mesoamérica (México, Guatemala y Nicaragua) que también ejecutan el instrumento. Esta premisa se ve justificada por la presencia de resonadores de guadua en la marimba centroamericana, tal como en la del pacífico sur; y porque solo el 1% de los esclavos que llegaron al continente terminaron en la zona mencionada, siendo poco probable la conservación del instrumento. Además, los géneros de marimba que se interpretan en esta zona son un producto local y no una recreación de los géneros africanos.¹⁹

Ante lo anteriormente expuesto, se puede concluir que la marimba es un instrumento que posee varias hipótesis sobre su origen, sin embargo, no se ha escogido ninguna como su oficial debido a las múltiples evidencias de las mismas. Sea africana o

¹⁸ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 58.

¹⁹ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 58.

indígena, lo que sí se puede corroborar es su importancia dentro de las comunidades afro pacíficas y así mismo en los géneros de marimba como el currulao.

2.4 Características musicales y líricas del currulao

Una de las principales características del currulao es la riqueza de la sección percusiva. El compás usado es generalmente 6/8 aunque también se hace uso de 3/4 para ciertos instrumentos como el bombo, el cununo y el guasá, sobre todo al momento de interpretar el ritmo.

The image shows a musical score for the rhythmic base of the currulao, consisting of six staves. Each staff is in 6/8 time. The instruments and their rhythmic patterns are as follows:

- Cununo macho:** A sequence of notes: R (quarter), L (quarter), R (quarter), L (quarter).
- Cununo hembra:** A sequence of notes: L (quarter), R (quarter), L (quarter), R (quarter), L (quarter), R (quarter).
- Bombo arrullador:** A sequence of notes: L (quarter), R (quarter), L (quarter), R (quarter).
- Bombo golpeador:** A sequence of notes: L (quarter), R (quarter), L (quarter), R (quarter).
- Guasá 1:** A sequence of notes: L (quarter), R (quarter), L (quarter), R (quarter).
- Guasá 2:** A sequence of notes: L (quarter), R (quarter), L (quarter), R (quarter).

Figura 1 Base rítmica del currulao²⁰

²⁰ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 92.

La armonía es liderada por la marimba, intercalando entre acordes de función tónica y dominante en una secuencia que continúa sin variación.

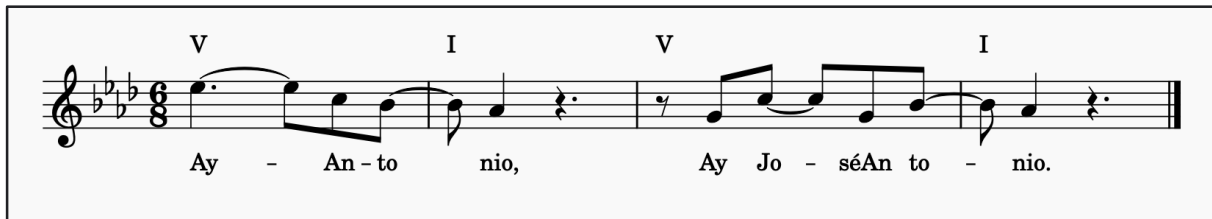


Figura 2 Sección responsorial San Antonio²¹

El instrumento principal e indispensable para este componente de la música es la marimba, y puede ser interpretada por una sola persona o por dos músicos. Normalmente se ejecuta por un solo intérprete, realizando el acompañamiento principal, es decir, el tiple o también llamado requinta. Cuando se incorpora el segundo intérprete, es usual que ejecute el registro grave de la marimba y los bordones²², es decir, patrones más básicos y repetitivos.

Por otra parte, la melodía consta de líneas solistas y líneas de coros ejecutadas por las respondedoras. Por ejemplo:

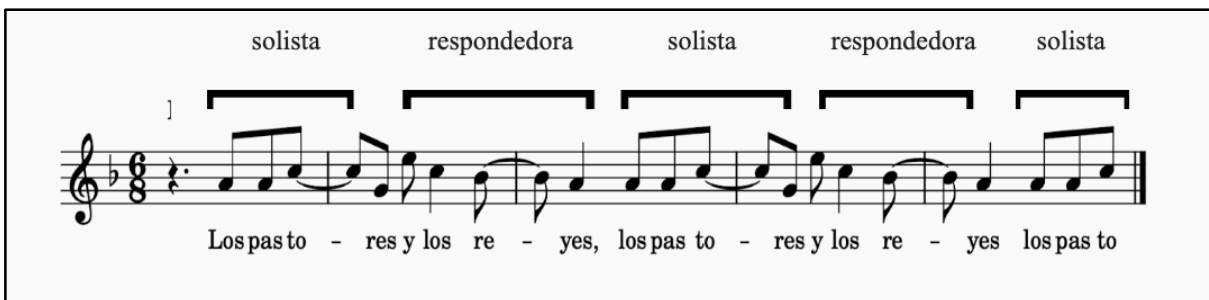


Figura 3 Sección responsorial Los pastores²³

En el caso de la lírica de las canciones de currulao, a diferencia de lo generalmente difundido en las canciones masivas del contexto social, las letras de los géneros de

²¹ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 104.

²² Según diversas fuentes, el currulao lo interpretan dos marimberos (bordón y requinta), pero en la práctica se ve que es más común tocar sin bordón.

²³ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 107.

marimba y, particularmente en el currulao, no hablan sobre el amor, o relaciones de pareja. Por, sobre todo, hacen uso de temáticas presentes en la cotidianeidad, como la naturaleza, leyendas, trabajo, pesca, animales y fiestas. En el libro de *Arrullos y Currulaos* lo exponen de la siguiente manera:

Esto puede deberse a que los conceptos de familia y relaciones de pareja tienen en la región un sentido diferente al amor idílico y monógamo que se promueve en la cultura hegemónica del interior del país, de claro origen europeo y apoyado en la tradición católica.²⁴

Es por ello que en este género se encuentran temáticas que se inclinan más hacia el contexto en el que viven, y si de relaciones interpersonales se trata, los temas a escoger son de festejos en colectivo. A pesar de ello, sea la temática que se escoja, se tratan de escritos cortos que no devienen en historias largas, sino más bien sucesos breves, sin mucho detalle. Por esa razón, no se considera un género narrativo.

En cuanto a los versos, es recurrente el uso cuartetos octosilábicos con rimas sencillas, lo que quiere decir, versos de cuatro frases, y cada frase compuesta por ocho sílabas. La rima sencilla se refiere a que los versos primero y tercero, son libres, es decir, que no es necesario que rimen, sin embargo, los versos segundo y cuarto riman entre sí. por ejemplo:

“Mano 'e currulao”

Una mano 'e currulao
es lo que les voy a cantar,

²⁴ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 100.

pa que todos los presentes
nos pongamos a bailar ²⁵

No obstante, aunque esta sea la forma más común de crear versos, existen composiciones que se salen del patrón general y tienen sus propias formas, como es el caso de la juga Comadre Araña que goza de versos de cinco sílabas y no de ocho pero que también está hecha en rima sencilla.

Comadre araña
cagó cabuya,
compadre sapo
deje la bulla²⁶

²⁵ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 101.

²⁶ Juan Sebastián Ochoa, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos...*, 101.

CAPÍTULO III

Análisis literarios y musicales

3.1 Sobre las composiciones

Para este proyecto de composiciones se ha propuesto realizar cuatro obras que tengan relación entre sí. Trata temas cotidianos como la naturaleza, pero también conceptos más abstractos como el arte y la muerte. Todas las composiciones han sido basadas en poemas de escritores y poetas afro esmeraldeños.

3.2 Análisis literario de *Soy Tambor*

Esta canción se basó en un fragmento del libro *Canciones Desde El Fin Del Mundo* de la escritora Yuliana Ortiz:

Quiero escribir sobre mi cuerpo

Las notas de las canciones del final de los tiempos

Quiero escribir sobre mi cuerpo

Las notas de las canciones del final de los tiempos

Quiero escribir sobre mi cuerpo

Las notas de las canciones del final de los tiempos

Necesito escribir sobre mi cuerpo

Las notas de las canciones del final de los tiempos

Tejer en mi cabello una trenza

Que sirva de oboe

Y nos haga esperar la muerte dormidos

Como en las cunas

Movidas por manos indiferentes.²⁷

En este tema realicé una alusión entre cuerpo y canción, la convergencia de ambos conceptos que devienen en uno solo. Asimismo, nombra elementos de la naturaleza y hace referencia a un espacio que denota cotidianidad dentro de un ambiente rodeado de vegetación. En la letra de la canción redactada en base al fragmento anterior, escribo:

Soy un bombo de madera
De la tierra hierbabuena
Soy tonada en luna llena
Soy canción hasta que muera

Los versos anteriores son octosílabos y gozan de una rima compuesta consonante. Por otro lado, y en referencia a pasar de ser instrumento a ser canción, y de canción a muerte, sin embargo, la muerte vista desde una óptica libertaria.

De a poquito me convierto
En melodía de canción
Voy dejando ya mi cuerpo
Se libera ya mi voz

Los tres primeros versos expuestos son octosílabos a diferencia del último que lleva siete. La rima es compuesta y asonante. Referente al significado, este fragmento y la mención de dejar el cuerpo se conecta con la siguiente canción de las composiciones:

²⁷ Yuliana Ortiz, *Canciones Desde El Fin Del Mundo*, (Argentina, 2018).

De Mis Ancestros, haciendo referencia a “mutar” el cuerpo para llegar a conocer a mis antepasados y el origen del ser.

3.3 Análisis literario de *De Mis Ancestros*

Esta composición se basó en el poema *Suelta Mi Trenza* de la escritora Luz Argentina Chiriboga:

Suelta mi trenza
para que dance
en el mojado viento
Vuela, bailotea,
con asustadas alas
y al revolotear
revela su origen africano.
Mi cabellera crespa
trae un furor,
un oleaje,
un ancestro
que viene desde lejos.
Aquel brillo tan negro
arrastra códigos milenarios.
Detrás de estos rizos
con su voz quebradiza
asoman mis abuelos.²⁸

²⁸ Luz Argentina Chiriboga, *La contraportada del deseo*, (Talleres Gráficos de Abya Ayala, 1992), 84-85.

En la letra de la canción compuesta se puede referenciar claramente las citas de los versos de Chiriboga, por ejemplo:

En mi cabellera crespa
Puedo descifrar caminos
Un rumbo desconocido
Al que llego si estoy perdido

Sin embargo, considero que la idea inicial del poema de Chiriboga habla sobre el cabello como parte del origen de lo africano, los “códigos milenarios” y todo el contexto histórico y cultural de una comunidad que ha vivido en una sociedad opresora en cuanto a la otredad y la negritud. Por otro lado, aunque la canción compuesta también parta de la idea del cabello como elemento identitario, profundiza más el aspecto ancestral, sobre todo en la sección responsorial en la que están presentes los coros, por ejemplo:

Coros:

De mis ancestros

Contestaciones:

Recibirás en sueños

Un mensajito desde lejos

La letra de mi canto

Sus alegrías y sus llantos

Se asomarán mis viejos
Me contarán los relatos del tiempo
Sus saberes y memorias
Un día conoceré la historia
De mis ancestros

Este texto está conformado por versos de forma libre en cuanto a números de sílabas y tiene una construcción de rimas compuestas asonantes y consonantes. Con relación al concepto de este tema, considero a la letra de “De mis *ancestros*” como un pasado y al mismo tiempo un futuro que toma a la muerte como un medio y un fin, una revelación y un encuentro con los suyos y sus saberes, como lo menciona en el coro:

Algún día partiré
Algún día llegaré
Algún día conoceré
La historia de mis ancestros

3.4 Análisis literario de *Agua*

Esta canción se basó en el poema *Tal Como El Agua* del poeta y escritor Antonio Preciado:

Parto de que me bebo este poema,
de que yo siempre sueño cataratas,
de que no en vano se me va la lengua
si, aunque se atoren las palabras secas,

cuando empujo mi sed,
empieza el agua.

Empieza el agua buena de los niños
el agua niña del alegre charco,
el agua de los lunes,
los domingos,
el agua primordial de todo el año;
el agua audaz que se decide a ola,
el agua firme que horadó la roca,
el agua torrencial que me ha mojado;
el agua lavandera de la casa,
el agua pobre que jamás descansa,
el agua que anda a pie por los sembrados;
el agua perspicaz que al coco trepa,
el agua que pensó con la cabeza,
el agua sabia que colmó el milagro;
no el agua tonta que confió en la arena,
no el agua boba que se dio a la pena,
no el agua insulsa que se ha vuelto santa,
no el agua que se enjuaga los pecados,
no el agua dolorida de la lágrima,
no el agua boquiabierta de la gárgara,
no la gota voraz como un océano,
no el agua mansa resignada a poco,
no el agua muerta de los ahogados

ni el aguasangre de mi pueblo roto.²⁹

Escogí el agua como elemento importante dentro de la comunidad afro de la costa pacífica norte de Ecuador y la costa pacífica sur de Colombia. El agua como representación de la naturaleza y la cotidianidad debido a su presencia en el escenario físico en donde se desarrolla dicha comunidad. Asimismo, debido a la mención de la misma en obras parte del repertorio colectivo como “Agua Larga” y “Agua”, reconocida por el desarrollo del bordón en la marimba.

En la lírica de esta canción cito fragmentos del poema de Preciado y complemento los versos con el desarrollo de las ideas tomadas. Por ejemplo:

Agua está presente en todo lao'

Pobrecita no descansa

Está de lavandera en casa

//Pasa desde los sembraos'

Hasta este currulao\\

Tan audaz que se hizo ola

Tan tenaz que cruzó la roca

Tan lista, nadie sabe cómo

//Ella se abrió camino

Para entrar a su coco\\

La canción en sí es la personificación del agua, a la cual le adjudico sentimientos mediante la prosopopeya, metáfora y símil. También hago uso del recurso de la

²⁹ Antonio Preciado, *De sol a sol* (Libresa, Quito, 1992).

repetición, característico de los versos dentro de la música de marimba en general y el currulao en particular.

3.5 Análisis literario de *Yo No Canto Por Cantar*

Para esta obra musical me basé en la copla recitada por Petita Palma, registrado en el documental de Nicolás Cornejo y redactado en el libro biográfico de Petita Palma escrito por Ivonne Zúñiga:

Yo no canto por cantar ni porque me da la gana
Canto porque me nace de acá del fondo del alma,
Por eso es que mi canto no es cosa rara ni invento
Son de arrullos y chigualos que cantaban mis abuelas
Y así seguiré cantando hasta que mi voz reviente,
Pero cantaré por siempre lo que aprendo de mi gente.³⁰

En la letra de la composición musical cité varias frases del texto recitado por Petita Palma y se puede corroborar en el coro de la canción:

Yo no canto por cantar
Yo canto porque me nace
Cantaré hasta que mi voz reviente
Cantaré por siempre

³⁰ Nicolás Cornejo, *Esmeraldas monte adentro*, Guion para documental, (Quito, 2002).

Así también complemento la idea de Palma con razones, motivos e impulsos para ejercer el canto, como lo expongo en la segunda estrofa y el puente de la obra que están cargados de metáforas y símiles:

Canto porque tengo vocación
Canto para alzar mi voz
Canto como el llanto de un niño
Canto con amor genuino

Canto como el ave enseñó
Canto con pasión y con dolor
Canto por mi canción

Seré el llanto
De quien no tenga voz
Porque hay tanto
Para decir que mejor lo hago canción

Por otro lado, en la primera estrofa hago uso de la prosopopeya para indicar asentamiento y, asimismo, utilicé metáforas:

Se enraizaron mis pies
En esta tierra
Se enraizaron mis pies
Y me quedé

Desde entonces empezaron

Las flores a crecer
Desde entonces empezaron
Las canciones nacer

3.6 Análisis musical de *Soy Tambor*

Soy Tambor	
1. Género	Currulao
2. Compás	6/8
3. Tempo	165 bpm
4. Tonalidad	Gm
5. Forma	A - B - A - B - C - B - D - E
6. Cadencias	Im - IVm - V
7. Instrumentación	Batería, bombo, cununos, guasá, marimba, guitarra, bajo y voces.
<p>8. Interpretación</p> <p>La batería, el bombo, los cununos y el guasá están presentes en toda la canción, a diferencia de los instrumentos armónicos. En las secciones A y B hacen ritmo de currulao hasta la parte C, donde acompañan con un ambiente sonoro incidental. vuelve a la parte B con ritmo y en el D hay un juego de pregunta y respuesta entre los instrumentos y “jugando” de una manera mucho más cargada. En la parte E se quedan los instrumentos percutivos haciendo ritmo y las voces haciendo coros, mientras se da una pregunta y respuesta entre los coros y la voz principal hasta el final de la canción. La guitarra y el bajo hacen acompañamiento en todas las secciones a excepción de la sección E, al igual que la marimba, con la diferencia de que ésta tiene la melodía principal en el interludio del tema. En el resto de la canción ésta hace acompañamiento con bordones y tiples.</p>	

Tabla 1 Análisis musical de Soy Tambor

3.7 Análisis musical de *De Mis Ancestros*

De Mis Ancestros	
1. Género	Currulao

2. Compás	6/8
3. Tempo	160 bpm
4. Tonalidad	Bm
5. Forma	A - B - B - A - B - C
6. Cadencias	Im - V - Im Im - bIII - V7/bVII - V - Im I - IVm - V
7. Instrumentación	Batería, bombo, cununos, guasá, marimba, guitarra, bajo y voces.
8. Interpretación	
<p>La canción empieza con una introducción de la marimba, luego en el verso la guitarra empieza junto a la voz en la parte A, donde realiza arpeggios. A mitad del verso entra el guasá y el bombo haciendo un ritmo base sencillo mientras que el bajo hace notas largas.</p> <p>En la parte B, es decir, en el coro, la guitarra cambia a rasgueo, la parte rítmica hace el ritmo base de currulao arriba, al igual que el bajo. La marimba hace bordón.</p> <p>En la parte C empiezan los pregones en donde a mitad de camino hace un intercambio modal al sexto grado menor. Las voces hacen preguntas y respuestas, donde la voz principal responde con una serie de rimas. Los instrumentos mantienen la base rítmica y armónica hasta la salida.</p>	

Tabla 2 Análisis musical de De Mis Ancestros

3.8 Análisis musical de Agua

Agua	
1. Género	Currulao
2. Compás	6/8
3. Tempo	180 bpm
4. Tonalidad	A
5. Forma	A - B - A - B - C - B

6. Cadencias	I - subV/VIm - VIm I - VIm
7. Instrumentación	Batería, bombo, cununos, guasá, marimba, guitarra, bajo y voz.
<p>8. Interpretación</p> <p>La canción empieza con dinámica arriba, con todos los instrumentos a excepción de la voz. La marimba hace una intro de bordón, la guitarra rasguea mientras que los instrumentos de percusión ejecutan el ritmo de currulao al igual que el bajo con tonos guía y raíces.</p> <p>En la sección B, es decir, en el verso, el bombo y los cununos hacen una base rítmica más sencilla, hasta que llegan al coro (sección A).</p> <p>En la sección del interludio, donde se repite la armonía del coro, (sección A) la marimba y la guitarra realizan preguntas y respuestas mientras que la sección rítmica continúa.</p> <p>En la sección C se realiza un “crescendo” de la parte rítmica, empezando por el guasá, luego, el bombo, luego los cununos, luego la batería y el bajo. Al final se obtiene una parte completa en donde se comienza a jugar con motivos rítmicos. Finalmente, realizan un llamado en crescendo y corte, llevándolo nuevamente al coro y luego a la salida.</p>	

Tabla 3 Análisis musical de Agua

3.9 Análisis de Yo No Canto Por Cantar

Yo No Canto Por Cantar	
1. Género	Currulao
2. Compás	6/8
3. Tempo	160 bpm
4. Tonalidad	Em
5. Forma	A - B - C - C - B - C - D - C - E
6. Cadencias	IIIm7b5 - V7 - Im IIIm - V7 - Im IV - VI - V7 - Im

<p>7. Instrumentación</p>	<p>Batería, bombo, cununos, guasá, marimba, guitarra, bajo y voces.</p>
<p>8. Interpretación</p> <p>La canción empieza con una pequeña introducción solo de voces, en el verso (sección A) ingresa la guitarra realizando arpegios y se queda con la voz principal. La marimba entra en el pre coro (sección B) haciendo trémulos y el bajo haciendo notas largas. Asimismo, entra la sección percusiva haciendo ritmo base con un acompañamiento sencillo.</p> <p>En la sección C, es decir, el coro, la sección percusiva realiza el acompañamiento completo del ritmo currulao, mientras que la guitarra comienza a rasguear y el bajo aumenta su ritmo armónico.</p> <p>La sección D, el puente, es similar al verso, baja la dinámica. Vuelve a coro y pasa a la sección E, en donde la canción culmina con la recitación del poema referencial de la canción, pero el resto de la banda se mantiene en la misma base que en el coro.</p>	

Tabla 4 Análisis de Yo No Canto Por Cantar

CAPÍTULO IV

Presentación Artística

4.1 Logística de la presentación artística

Una vez que las composiciones estuvieron listas, procedí a la pre-producción de la presentación artística. Para la preparación de la misma fue necesario la elaboración del backline, un *rider* de los requerimientos técnicos y un *stage plot* para conocer la distribución de los intérpretes en el escenario y el equipo necesario de cada uno. Asimismo, realicé una lista de los equipos para el manejo de luces del concierto. Todo lo anteriormente expuesto se trabajó en función de la locación escogida, la cual fue la terraza del edificio Mz14 de la Universidad de las Artes, en donde se realizó el montaje en una tarima superpuesta.

Backline

- Batería Pearl, DW o MAPEX: o Snare 14" x 6.5".
- Tom10".
- FloorTom16".
- Set de platillos Zildjian K Dark ó Istanbul OM.
- Cununo macho y cununo hembra.
- Marimba.
- 1 cabezal de bajo fender rumble 200 y cabina ampeg 115 o similar.
- 6 pedestales con boom para voces.

Rider Técnico

Cantidad	Descripción
1	Set de micrófonos para batería marca SHURE, SENNHEISER o AKG.
2	Micrófonos SHURE BETA 56A/SHURE SM57 para cununos.
1	Micrófono SHURE BETA 52/AKG D112 para bombo.
1	Micrófono SHURE SM137/SHURESM81 para toys.
1	Caja Directa "D.I. BOX" para el bajo.
2	Cajas directas "D.I. BOX" para guitarras acústicas.
2	Micrófonos SHURE SM57 o similares para la marimba.
6	Micrófonos SENNHEISER E935/SHURE SM58 para voz principal y coros.
4	Sistemas de monitoreo wireless in-ear SENNHEISER/AKG/SHURE.
6	Sistemas de monitoreo wired in-ear BEHRINGER P1.
2	Puntos de corriente de 110V libres para el amplificador de bajo.
1	Consola Digital Midas M32 para FOH.
1	Consola Behringer X32 para monitoreo.
1	Consola DMX para control de luces (tachos, beam y/o robóticas).
1	Medusa digital M32.

Tabla 5 Rider técnico

Stage Plot

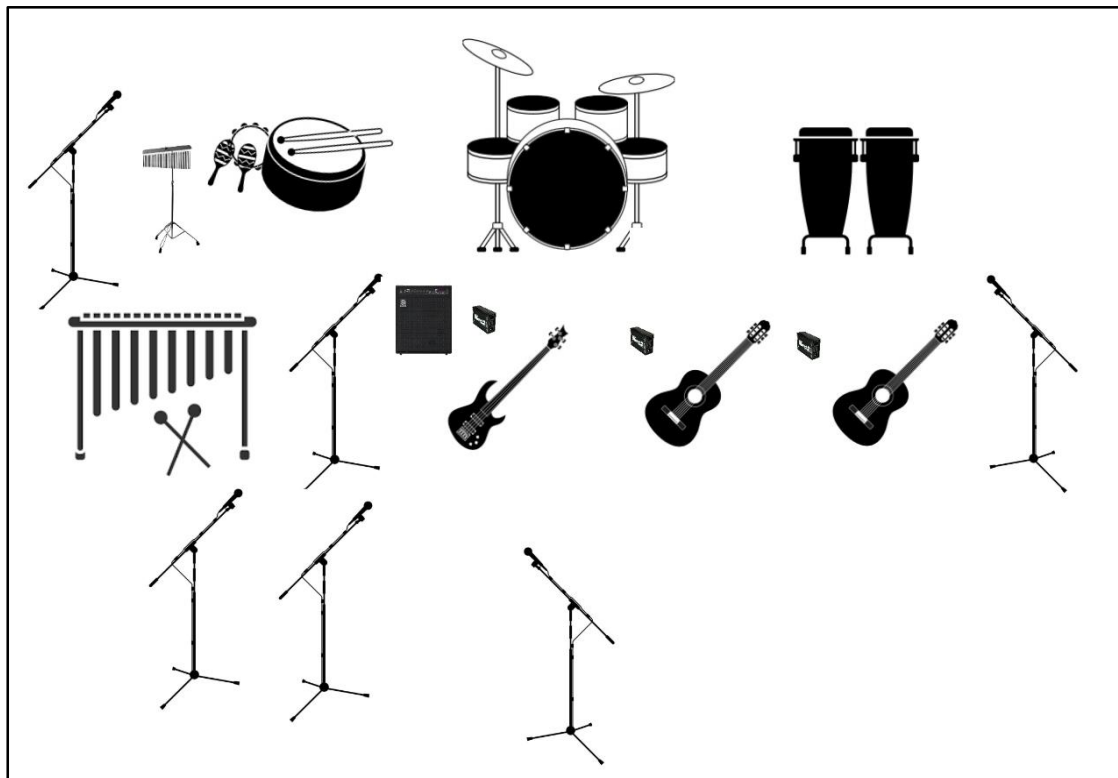


Figura 4 Stage Plot

Requerimiento de Luces

- 6 tachos led par 64
- 2 frezneles 500W
- 2 robóticas 5r RGBA
- 2 elipsodales 300w

Luego de haber realizado el listado del backline, rider técnico y stage plot, recurrí al departamento de la EAS (Escuela de Artes Sonoras) y al departamento de Mz14 de la Universidad de las Artes para obtener un contrarider y así confirmar los equipos del requerimiento técnico solicitado. Una vez asegurado lo anterior, me comuniqué con el personal que se encargaría de la logística, el sonido y la parte visual del evento. El equipo

humano encargado estuvo conformado por 1 técnico de FOH, 1 técnico de monitoreo, 1 técnico de iluminación, 2 asistentes técnicos y 1 técnico general.

4.2 Registro audiovisual

En cuanto al registro audiovisual, el audio se grabó en vivo a través de la consola digital Midas M32 en un formato de grabación multitrack y en el programa de grabación y edición de audio Logic. Se empleó el sistema de monitoreo in-ear con mezclas independientes patcheando la consola Midas M32 con la consola Behringer X32 a través de una medusa digital M32. Lo anterior se realizó para evitar monitores de piso y lograr una grabación más limpia.

Por otro lado, la grabación visual del concierto se realizó a través de 1 cámara fija de plano general de la puesta en escena, 1 cámara fija lateral de plano americano, 1 cámara en movimiento con estabilizador y 1 cámara en movimiento realizando la cobertura del público; además, se realizó un registro fotográfico. El uso de varias cámaras y varios planos pudo brindar un registro más detallado de la presentación artística.

Una vez obtenido el material de audio y video, se procedió a la etapa de post-producción. El audio pasó por una limpieza y normalización de tracks para reducir ruidos de ambiente, quitar interferencias e igualar ganancias. Luego atravesó un proceso de mezcla para equilibrar volúmenes y frecuencias; y un proceso de masterización para equilibrar la ecualización y la compresión. Por otra parte, el video pasó por una edición y corrección de color para obtener una apariencia coherente en todos los clips de video, teniendo en cuenta que se usaron 4 cámaras de video; por la misma razón, también se tuvo que hacer la elección de tomas y planos según lo que se decidió resaltar. Una vez

que el audio y el video estuvieron listos, se procedió a unirlos para crear un solo producto audiovisual.

CONCLUSIONES

Esta tesis de grado tuvo como premisa crear una propuesta sonora híbrida a través de la fusión de sonoridades tradicionales del género currulao con las sonoridades modernas. Por lo que el planteamiento del problema de este proyecto fue: ¿De qué manera se logra crear esta propuesta sonora híbrida respetando la tradición afro esmeraldeña?

Considero que es importante que aquellas nuevas propuestas artísticas que trabajen en base a la tradición sean sustentadas en un contenido teórico investigativo que indague en las características musicales de la misma. Por lo cual puedo sostener que las obras compuestas para este proyecto de grado surgieron de la investigación del género; de su contexto histórico, cultural y musical. Se logró crear las 4 composiciones establecidas en mi objetivo general, con el formato y ensamble propuesto y bajo las características musicales (ritmo, fraseo y lírica) del género currulao previamente identificadas a través del análisis musical.

En cuanto a la lírica, las letras de las canciones estuvieron basadas en poemas y coplas de Antonio Preciado, Luz Argentina Chiriboga, Yuliana Ortiz y Petita Palma, todos ellos artistas provenientes de Esmeraldas. Las obras tienen relación entre sí, tocando temas como la ancestralidad y la alusión entre cuerpo y el ser como instrumento y canción. Asimismo, tratan temáticas cotidianas como elementos de la naturaleza, pero también conceptos más abstractos como el arte y la muerte.

Por otro lado, en la parte musical, la base rítmica del currulao se mantuvo, así como la instrumentación que, aunque se agregaron instrumentos modernos como las guitarras electroacústicas, el bajo eléctrico y la batería, los instrumentos ancestrales: marimba, cununos, bombo y guasá, se mantuvieron, al igual que la presencia de los coros.

Según mi propia experiencia, puedo sostener que generé hibridación mediante elementos musicales como: La instrumentación, que como mencioné, agregué instrumentos modernos, no quité los tradicionales. La variación en la forma, que en vez de usar la forma A-B del currulao, hice uso de variaciones y secciones adicionales como intro, puente, interludio y codas. La armonía, en vez de regirme únicamente por la cadencia V-I, exploré diferentes colores en cuanto a cadencias, intercambios modales, modulaciones y más; asimismo, en las voces pude explorar la armonización de los coristas. La dinámica, todas las canciones gozaron de una diversidad de densidad sonora. Cambio de narrativa, aunque traté temáticas usualmente usadas en el género, abordé otros conceptos, y realicé una narrativa más elaborada en comparación a los escritos cortos de los currulaos tradicionales.

Por lo anteriormente expuesto, concluyo que es posible fusionar las sonoridades tradicionales con las sonoridades modernas a través de la incorporación de elementos no habituales al género en cuestión, en este caso particular: el currulao. La cantidad de posibilidades de modificar, potenciar o intervenir composiciones musicales es innumerable, por lo que los productos creados para este proyecto musical han sido atravesados por una variedad de elementos y características de las que me basé a través de la investigación y exploración de sonoridades del currulao y de mi propio punto de enunciación.

BIBLIOGRAFÍA

Barrera, Angélica. *Música e identidad afro en Herencia de Timbiquí. El canto como una afirmación de las identidades afro-pacíficas*. Bogotá: Argos vol. 7 no. 19.

Chiriboga, Luz Argentina. *La contraportada del deseo*. Talleres Gráficos de Abya Ayala, 1992.

Clavijo, Karina. *Saberes musicales afroesmeraldeños: arrullos, chigualos y alabaos en la provincia de Esmeraldas*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2018.

Cornejo, Nicolás. *Esmeraldas monte adentro*, Guión para documental. Quito: 2002.

López-Cano, Rubén, Úrsula San Cristóbal, *Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Escola Superior de música de Catalunya, 2014.

Linares, Andrés. «A que te toco el currulao». Revista colombiana Punto Latino, (noviembre, 2016), <https://www.puntolatino.ch/cultura/item/2016-notas-sobre-pixvae,-por-andres-linares.html>

Mullo Sandoval, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.

Ochoa, Ana María. *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

Ochoa, Juan Sebastián, Leonor Convers y Óscar Hernández, *Arrullos y Currulaos: Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico Sur colombiano*. (Colombia, Potífica Universidad Javeriana, 2014).

Ortiz, Yuliana. *Canciones Desde El Fin Del Mundo*. Argentina: 2018.

Preciado, Antonio . *De sol a sol* Quito: Libresa, 1992.

Rodrigo Piedra, Conocé al colectivo de músicos Río Mira con su disco debut “Marimba del Pacífico”. Indie Hoy, 2017.

Whitten, Norman. *Pioneros negros. La cultura afro latinoamericana del Ecuador y Colombia*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992.

Zúñiga, Yvonne. *Petita Palma: Al Son del “Agua Larga”*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2008.

ANEXOS

De Mis Ancestros

Shalom Mendieta

Intro

$\text{♩} = 140$

Currulao
Solo Melodía de marimba



Verso

Solo Guitarra y voz



Coro



Interludio

Marimba



2

57 F# Bm

Verso

63 Bm D/A

mp

67 E9/G# F# Bm

71 Bm D/A

mf

75 E9/G# F# Bm tutti

Coro

79 F# Bm

f *tutti*

83 F# Bm

87 F# Bm

91 F# F#

Puente

95 Pregones con respuesta libre Bm C#m7b5 F#

f

99 Bm C#m7b5 F# C#7

1. 2.

104 G#m C#m7 D#7

108 G#m C#m7 D#7 Ad Libitum G#m

Soy Tambor

Shalom Mendieta

Intro

$\text{♩} = 165$
Currulao
Solo voces

mp Al cue

5 Corte de sección percuciva

Verso

7 *mf* Gm Cm

11 D7 Gm

15 Gm Cm#11

19 D7 Gm9

Pre Coro

23 Cm Gm Cm Gm

27 Cm Gm D7 Gm

Coro

31 *f* D7 Gm D7

34 Gm D7 Gm

Interludio

Impro de guitarra con bordón de marimba

37 *mf* Gm Cm

41 D7 Gm

45 **2. Tutti**

Verso 2

47 Cm 3 Gm Cm Gm

51 Cm Gm D7 Gm

Var. Pre Coro

Guitarra, voz y fills
Ad Libitum
Cm Gm Cm Gm

55 mp

59 Cm Gm D7 Gm mp f

Coro

65 D7 Gm D7 f

68 Gm D7 Gm

71 D7 Gm D7

Puente

74 Eb Eb

78 Gm Cm

82 D7 1. Gm

86 2.

Outro

88 Pregones con respuesta libre
Solo voces y percusión

92

96

Yo No Canto Por Cantar

Shalom Mendieta

Intro $\text{♩} = 120$ Currulao
Bm7(9) C#7

9 C#m7b5 *p* F#7(b13) Bm7(9) 1. 2.

Verso

18 Bm7(9)

22 C#7

26 C#m7b5 F#7(b13)

30 Bm7(9)

Pre Coro

34 F#m7b5 B7 Em *mf*

38 F#m7b5 B7 Em 1.

42 B7 Em 2.

Coro

45 Am B7 Em *f*

49 Am B7 Em 1. 2.

2 Melodía de marimba

54 Am B7 Em

58 Am B7 Em Em

Verso

63 Am B7 Em

mf

67 Am B7 Em

71 Am B7 Em

75 Am B7 Em

Coro

79 Am B7 Em

f

83 Am B7 Em

Puente

Baja la dinámica

88 Am G B7 Em

mp

92 Am G B7 Em

96 Am G B7 Em

100 Am G B7 tutti Em

f

1. 2.

1. 2.

1. 2.

3

Coro

3

104 Am B7 Em

Musical staff for measure 104, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a melody of eighth and quarter notes. Chords Am, B7, and Em are indicated above the staff.

108 Am B7 Em Em

Musical staff for measure 108, continuing the melody from the previous staff. Chords Am, B7, and two instances of Em are indicated above the staff.

112 Am B7 Em

Musical staff for measure 112, continuing the melody. Chords Am, B7, and Em are indicated above the staff.

116 Am B7 Em

Musical staff for measure 116, continuing the melody. Chords Am, B7, and Em are indicated above the staff.

Salida

Se narra la copla de Petita Palma

120 Am B7 Em

Musical staff for measure 120, starting with a double bar line. The staff contains a melody of quarter notes with rests. Chords Am, B7, and Em are indicated above the staff.

124 Am B7 Em 1.2.3 4.

Musical staff for measure 124, continuing the melody. Chords Am, B7, and Em are indicated above the staff. A first ending bracket covers measures 124-127, with a second ending bracket covering measure 128. The first ending is marked '1.2.3' and the second ending is marked '4.'.

Agua

Shalom Mendieta

Intro

♩ = 180

Currulao
Solo base rítmica
A

F#m A F#m

Entran todos
Melodía de marimba

5 A F#m A F#m A F#m

1. 2. Tutti

Verso

11 A F° F#m

15 A F° F#m

19 A F° F#m

Pre Coro

23 A F#m A F#m

27 A F° F#m

31 A F° F#m

35 A F° F#m

Coro

39 A F#m A F#m

43 A F#m A F#m

47 A F#m A F#m To Coda

Impro de guitarra

51 A F#m A F#m D.S. al Coda

2 **D** Ad libitum

Fills

55 **A** **F#m** 3

59 **A** **F°** **A**

63 **A** **F°** **A**

Puente

67 Entra guasá

71 Entra bombo

75 Entran cununos batería y bajo

79

83 tutti

87 **A** tutti

91 **Coro** **A** **F#m** **A** **F#m**

95 **A** **F#m** **A** 3 **F#m**

Outro

99 **A** **F#m** **A** 3 **F#m**

103 **A** **F#m** **A** **F#m**

107 **A** **A** **A**

Evidencias

Fotos del concierto de grado



Afiche del concierto de grado



*Shalom
Mendieta*

CANTOS Y MEMORIAS
COMPOSICIONES BASADAS EN CURRULAOS

24 DE AGOSTO 7PM
9 de Octubre y Panamá
ENTRADA GRATUITA

MZ 14

Programa de mano

INTEGRANTES

MIGUEL AGUILAR Batería	AGUSTÍN GÓMEZ Bombo
PABLO SÁNCHEZ Cununos	JIM CÓRDOVA Bajo
CHRIS ROBINSON Guitarra Electroclásica	EDUARDO BALLÉN Guitarra Electroacústica
FRANCISCO HIDALGO Marimba	CIRA ESTUPIÑÁN Corista 1
LAURA JÁCOME Corista 2	SHALOM MENDIETA Voz Principal



CANTOS Y MEMORIAS

COMPOSICIONES BASADAS EN CURRULAOS

Universidad de las Artes | ESCUELA DE ARTES SONORAS

Shalom Mendieta

Biografía

Shalom Mendieta es una cantautora guayaquileña de 24 años que ha consolidado su identidad artística en géneros musicales latinoamericanos dentro de la escena musical ecuatoriana. Ha lanzado cinco sencillos y actualmente se encuentra trabajando en su primer álbum. A la par, cursa una licenciatura en Artes Musicales y Sonoras en la Universidad de las Artes, y doblaje actoral y locución en la academia colombiana Avoz.

Entre sus presentaciones más destacadas Shalom ha participado en el festival Wanka-Beats, en el que realizó una colaboración con Los Amigos Invisibles en dos de sus canciones, y compartió escenario con bandas como Rawaya-na (Venezuela), Bándalos Chinos (Argentina) y Esteman (Colombia). Además, ha participado en festivales con carteles nacionales como Párame Bola, Estero Fest, Music At The Patio, Beerman Fest, entre otros.

Programa

I. DE MIS ANCESTROS

Esta composición se basó en el poema Suelta Mi Trenza de la escritora Luz Argentina Chiriboga:

Suelta mi trenza
para que dance
en el mojado viento
Vuela, bailotea,
con asustadas alas
y al revolotear
revela su origen africano...

II. SOY TAMBOR

Esta canción se basó en un fragmento del libro Canciones Desde El Fin Del Mundo de la escritora Yuliana Ortiz

Fragmento:
Necesito escribir sobre mi cuerpo
Las notas de las canciones del final de los tiempos.

III. YO NO CANTO POR CANTAR

Para esta obra musical me basé en la copla recitada por Petita Palma, registrado en el documental de Nicolás Cornejo y redactado en el libro biográfico de Petita Palma escrito por Ivonne Zúñiga:

Yo no canto por cantar ni porque me da la gana
Canto porque me nace de acá del fondo del alma,
Por eso es que mi canto no es cosa rara ni invento
Son de arrullos y chigualos que cantaban mis abuelas
Y así seguiré cantando hasta que mi voz reviente,
Pero cantaré por siempre lo que aprendo de mi gente.

IV. AGUA

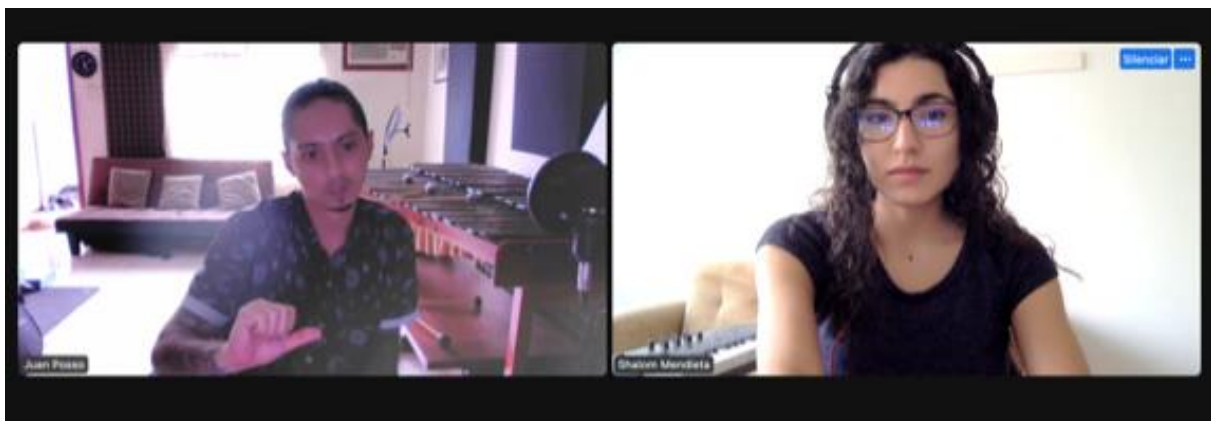
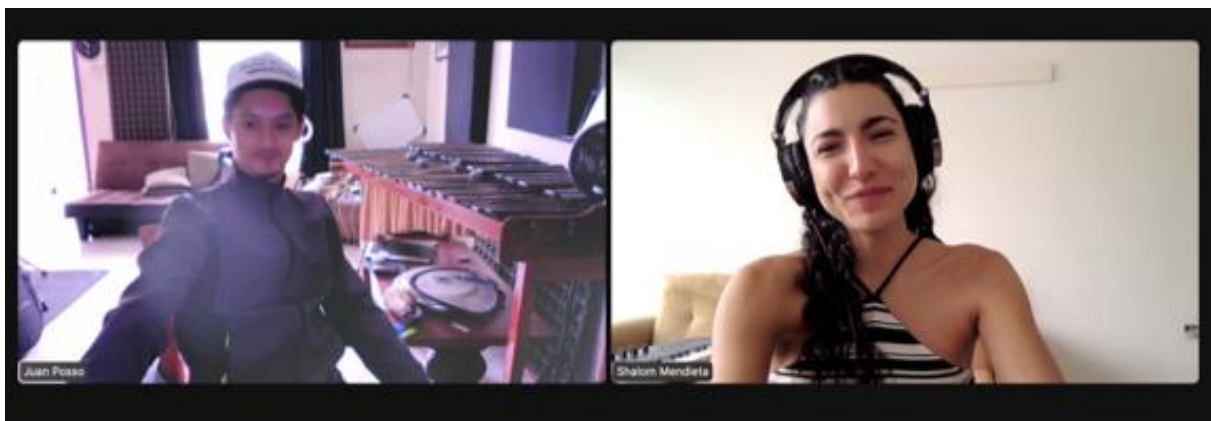
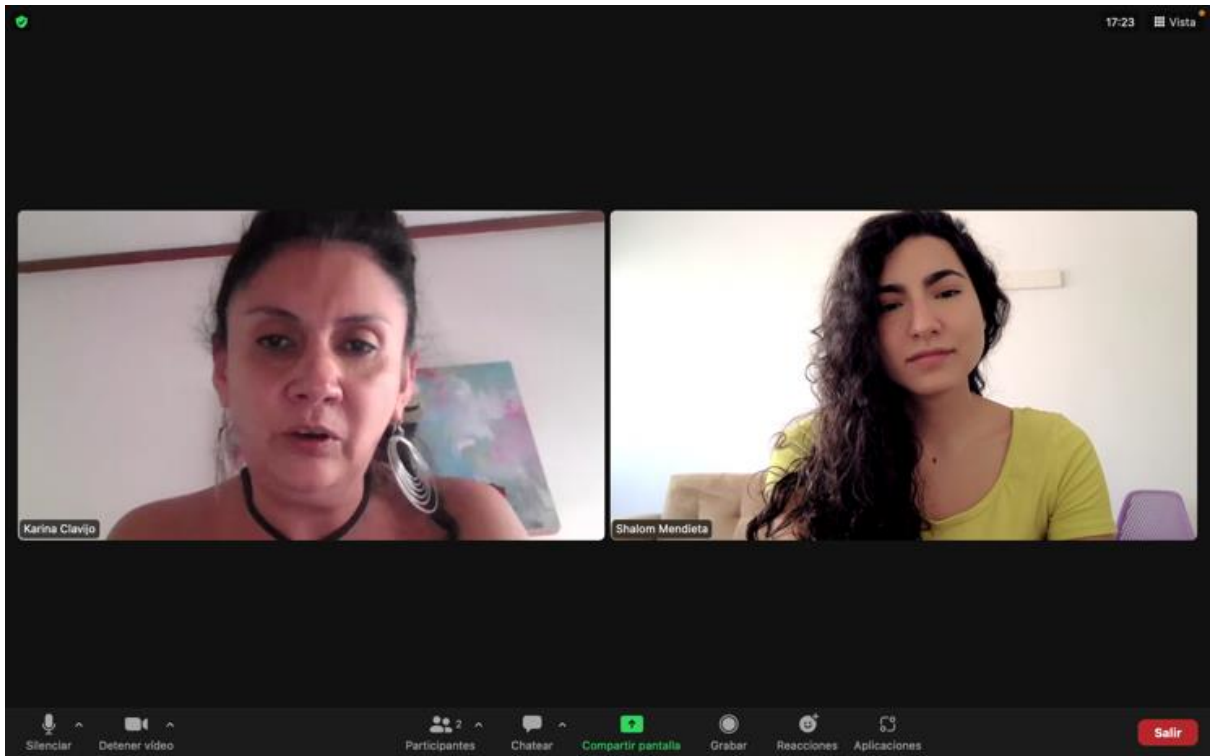
Esta canción se basó en el poema Tal Como El Agua del poeta y escritor Antonio Preciado:

Parto de que me bebo este poema,
de que yo siempre sueño cataratas,
de que no en vano se me va la lengua
si, aunque se atoren las palabras secas,
cuando empujo mi sed,
empieza el agua.
El agua audaz que se decide a ola,
El agua firme que hordó la roca...

Calendario de actividades de la tesis

Calendario de Actividades REFORMULADO	Semanas														
Actividades	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17		
Transcripciones	Cumplido ✓														
Composiciones/Maquetas															
Primer Avance															
Corrección y mejoramiento de maquetas según retroalimentación del tutor					✓										
Arreglos						✓									
Selección de repertorio						✓									
Definir fecha y horario de presentación							✓								
Reservar y agendar el espacio de la u							✓								
Definir músicos							✓								
Definir presupuestos de músicos, técnicos, movilización, catering, etc.								✓							
Envío de requerimientos logísticos a Darío B.								✓							
Ensayos: - Composiciones - Reversión de las obras tradicionales - 4 ensayos con músicos - 1 ensayo general con eq. técnico								✓							
Elaboración de la temática, guión y programa del evento								✓							
Coordinar promoción y publicidad									✓						
Invitación al jurado para el concierto de grado										✓					
Segundo Avance											✓				
Revisión y corrección final												✓			
Pre-defensa												✓			
Presentación													✓		

Clases y tutorías



Sesiones de Logic de las composiciones

This screenshot shows the Logic Pro X interface for a session titled "Soy tambor - Pistas". The tempo is set to 183 BPM in 6/8 time. The arrangement is divided into sections: Introducción, Verso, Pre Coro, Coro, Interludio, Verso 2, Pre Coro, Coro, Puente, and Salida. The track list includes:

- Bombo (M S R)
- Guasá (M S R)
- Guitarra (M S R)
- Voz (M S R)
- Coro Soprano (M S R)
- Coro Mezzo (M S R)
- Coro Grave (M S R)
- Marimba_bip (M S R)
- Marimba_bip (M S R)

The arrangement features various audio clips and MIDI regions for each instrument, with some tracks like Marimba_bip highlighted in green.

This screenshot shows the Logic Pro X interface for a session titled "De Mis Ancestros - Pistas". The tempo is set to 167 BPM in 6/8 time. The arrangement is divided into sections: Introducción, Verso, Coro, Interludio, Verso, Coro, Pregones, and Salida. The track list includes:

- Bombo (M S R)
- Guasá (M S R)
- Guitarra (M S R)
- Voz (M S R)
- Coro Soprano (M S R)
- Coro Mezzo (M S R)
- Marimba_bip (M S R)
- African Marimba (M S R)

The arrangement features various audio clips and MIDI regions for each instrument, with some tracks like Marimba_bip highlighted in green.

Ensayos





Grabaciones

