

**Adaptación e interpretación: Abosao, pasillo fiestero y
porro chocoano**

Cristian David Martínez Mora
Andrés Orlando Mateus Anzola

Universidad El Bosque
Facultad de Creación y Comunicación
Programa de Formación Musical
Bogotá D.C., Colombia
2018

Adaptación e interpretación: Abosao, pasillo fiestero y porro chocoano

Cristian David Martínez Mora

Andrés Orlando Mateus Anzola

Tesis presentada como requisito para optar al título de:
Maestro en Música con Énfasis en Ejecución Instrumental

Director:

Luis Enrique Gaitán Niño

Línea de Investigación:

Investigación - Creación

Universidad El Bosque
Facultad de Creación y Comunicación
Programa de Formación Musical
Bogotá D.C., Colombia

2018

“La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velara por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia”

A todos los quibdosesños que nos abrieron las puertas de sus casas y nos hicieron sentir como en la nuestra; nos sentimos felices, agradecidos y orgullosos de empezar a formar parte del grupo de personas que transitan el largo camino de darle mayor reconocimiento a sus expresiones artísticas, a su cultura, a su comunidad.

Agradecimientos

Durante la realización de este proyecto fue vital la ayuda y el apoyo de muchas personas que con su aporte hicieron posible llegar a este resultado final.

En primer lugar queremos agradecer a nuestros padres Rafael Martínez y Orlando Mateus, nuestras madres Sandra Mora y Nancy Anzola, y nuestras hermanas Lorena Martínez y Jessica Mateus, quienes han sido los más fieles testigos de nuestras alegrías, nuestras tristezas, nuestros triunfos, nuestros esfuerzos, y nos ofrecieron en todo momento un apoyo absoluto y un amor desmedido que nos impulsó durante estos años de carrera universitaria.

A nuestros maestros y maestras que a lo largo de este tiempo nos brindaron las herramientas necesarias para ejercer nuestra labor como artistas, pero sobretodo, nos inculcaron en todo momento el valor del ser persona, del trabajo en equipo y de la disciplina; agradecemos especialmente a los maestros Willi Maestre, César Medina, Jorge Guzmán, Javier Pérez y Lucho Gaitán por sus siempre lúcidos y constructivos aportes para este proyecto, por su compromiso en su labor como docentes retratado en cada acto, y por su grata y amena amistad.

También queremos agradecer a los maestros Manuel Beltrán, Leonidas Valencia y Marcelino Ramírez “Panadero”, quienes nos abrieron las puertas de sus casas y compartieron con nosotros sus conocimientos sobre la música de chirimía chocoana; a Ana María Arango, Iván Cañadas, todos los músicos con quienes pudimos compartir y todas las personas que nos brindaron su colaboración para que nuestra estancia en la ciudad de Quibdó fuera la más provechosa.

A todas las personas que aportaron su talento y sus ideas interpretativas para ejecutar este proyecto plasmado en nuestro concierto de grado; en especial a Juan Pablo Bello, uno de los mejores amigos y músicos con quién hemos tenido la oportunidad de compartir, una de las personas que más nos ha ayudado a crecer en todo sentido y que siempre ha sabido ser luz donde otros son oscuridad.

De manera especial, también queremos agradecerle a Laura Santana y Keilyn Corrales, nuestras parejas y compañeras de vida, por acompañarnos de la mano y siempre tener las soluciones perfectas ante cualquier situación adversa que se pueda presentar; su apoyo, su entrega, su amor, sus críticas constructivas, sus ideas, su forma de hacernos sonreír tan sólo con la mirada y su búsqueda insaciable de nuestro bienestar, tanto físico como emocional, son elementos que nos sostienen y nos guían en cada decisión de nuestras vidas.

Y finalmente, agradecemos a todos los compañeros y compañeras con quienes hemos compartido este maravilloso camino de formarnos en música, de formarnos como personas, de formarnos en la unión que realmente si puede hacer la diferencia.

Resumen

El objetivo que guía este proceso de investigación - creación es adaptar e interpretar tres piezas de aires musicales del pacífico norte colombiano como el abosao, el pasillo fiestero y el porro chocoano, a un formato instrumental donde congenian una cuerda de seis instrumentos de viento con una base rítmica conformada por piano, bajo, batería, bombo y platillos; al incluir elementos de otras músicas populares desde lo melódico, armónico y formal, se generan hibridaciones musicales con las cuáles se busca descentralizar las músicas de chirimía chocoana y aportar en los procesos de visibilización de las músicas propias de nuestro país.

La metodología del proyecto se desarrolló en cuatro etapas: Exploración, audición, análisis, y composición, adaptación e interpretación, donde resultaron relevantes las entrevistas, la recopilación de material sonoro y el viaje de inmersión, como herramientas de búsqueda de la información y consolidación de conceptos.

El resultado final de este proceso de investigación - creación es “Adaptación e interpretación: Abosao, pasillo fiestero y porro chocoano”, un compilado donde se presentan tres adaptaciones musicales basadas en dos composiciones propias y en una melodía tradicional del Chocó, y donde se destacan el tratamiento armónico, los arreglos melódicos y la experimentación rítmica.

Los resultados se evidencian en un documento escrito que contiene toda la información del proyecto y la bitácora del mismo, y los anexos correspondientes relacionados con las partituras de los temas y las adaptaciones para la batería, siendo así evidencia de las hibridaciones realizadas a partir de las músicas de chirimía chocoana.

Palabras claves: Chirimía chocoana, Investigación – creación, Adaptación, Experimentación rítmica, Hibridación, Inmersión.

Abstract

The objective that guides this investigation - creation project is to adapt and interpret three musical pieces of Colombian north pacific "aires": the "abosao", "pasillo fiestero" and "porro chocoano" in a format in which interact a six wind instruments section and a rhythm base composed by piano, bass, drums, bass drum, and cymbals. The inclusion of melodic, harmonic and formal elements from other popular music generate musical mixtures in order to decentralize the Chocó "chirimía" and contribute with our own music's visibility processes in the country.

The project's methodology was developed in four phases: exploring, listening, analysis and composing, adapting and interpretation. As well as, the interviews, the audio material gathering, the immersion travel, the information search tools, and the concept consolidation were relevant.

The final result of this investigation - creation process is "Adapting and interpreting: abosao, pasillo fiestero and porro chocoano", a compilation where three musical adaptations based on two own compositions and a Choco's traditional melody are presented. And where, the harmonic treatment, the melodies arrangements, and the rhythmic exploration outstand.

The results are evident in a written document that contains all the project's information, binnacle and the corresponding annexes related with the musical pieces scores and the drum set adaptations. And is evidence of the mixtures done starting from the music of "chirimía chocoana".

Keywords: "Chirimía chocoana", Investigation - creation, Adaptation, Rhythmic exploration, Mixture, Immersion.

Contenido

	Pág.
Resumen.....	VI
Abstract	VII
Lista de tablas y gráficas.....	IX
Introducción	1
Propuesta del proyecto de grado.....	2
Justificación	3
Objetivo general.....	4
Objetivos específicos.....	4
Contextualización	5
Referentes conceptuales.....	8
Referentes de audio	13
Metodología	14
Desarrollo del proyecto.....	15
1. Bitácora.....	15
2. Composición y adaptación pasillo fiestero (“Valquiria”).....	17
3. Composición y adaptación porro chocoano (“Quimera”)	25
4. Adaptación abosao (“Fidelina”).....	32
Anexo 1: Recursos musicales	40
Anexo 2: Transcripción Fidelina	41
Anexo 3: Células rítmicas	44
Referencias Bibliográficas	51

Lista de tablas y gráficas

Figura 1. Matriz métrica	8
Figura 2. Clave No. 1.....	9
Figura 3. Clave No. 2.....	9
Figura 4. Clave No. 3.....	10
Figura 5. Clave No. 4.....	10
Figura 6. Clave No. 5.....	11

Introducción

“La cultura musical del Pacífico Norte colombiano es un soporte fundamental para la vida social de las comunidades que lo habitan; los montes, los ríos y las selvas que acogen a pobladores negros, indígenas y mestizos, son el telón de fondo de una amalgama musical en el que se dan cita procesos históricos de colonización, reafirmación y resistencia. Así, dichos procesos se traducen en un quehacer musical diverso, ecléctico y dinámico, en el que la tradición oral, transmitida de generación en generación, cumple un rol fundamental dentro de los contextos sacros y profanos” (Valencia, 2009)

Esta tradición oral se vuelve eje común de los diferentes procesos musicales que se desarrollan en la región y no distingue de formatos instrumentales, aires musicales o zonas geográficas; por ello, también se ha hecho parte del núcleo esencial de la enseñanza y el aprendizaje de las músicas interpretadas en el formato de chirimía chocoana, compuesto en la actualidad (en su versión más sencilla o llamada ‘tradicional’) por: Clarinete, bombardino, redoblante, tambora y platillos de latón. Las músicas desarrolladas en este formato serán el material de estudio del presente trabajo, enfatizando en dos aires musicales ‘autóctonos’ como el abosao y el porro chocoano, y un aire musical ‘influenciado’ como lo es el pasillo fiestero¹.

La presencia de abosaos y de porros chocoanos en las distintas procesiones y/o festividades que se realizan en los municipios de esta región, junto con la constante entonación de pasillos fiesteros en los bailes de salón, nos permiten concebir en un amplio espectro los procesos propios de estas músicas, y nos llevan a interrogarnos sobre las características de las mismas, su historia, la historia del contexto geográfico, económico y social en el que se han venido desarrollando, e incluso, sobre los procesos de circulación que han podido tener a nivel nacional y/o internacional, las hibridaciones musicales de las que han hecho parte en los últimos años y las proyecciones que podrían seguir teniendo sobre esta línea.

Justamente, el interés por generar nuevas hibridaciones con las músicas de estos tres aires propios del pacífico norte colombiano ha sido fundamental durante el desarrollo de este proyecto, y de allí nacen los procesos y resultados que referenciamos en la presente publicación: Un recorrido que va desde la contextualización y recopilación inicial de información sobre las músicas interpretadas en el formato de chirimía chocoana, pasando por las labores del trabajo de campo y los procesos de composición, y que finalmente concluye con las adaptaciones e interpretaciones finales de las piezas musicales ya descritas.

¹ Entendemos por ‘aires autóctonos’ a los aires musicales que surgieron en la región del Chocó tras los procesos de mestizaje y conservan una influencia africana, y por ‘aires influenciados’ aquellos que son derivados de prácticas musicales europeas y que en la época de la colonia fueron adaptados en América.

Propuesta del proyecto de grado

El presente es un proyecto de investigación – creación basado en la adaptación e interpretación de tres piezas musicales relacionadas con tres aires de las músicas tradicionales del pacífico norte colombiano, interpretados generalmente en el formato de chirimía chocoana: Abosao, pasillo fiestero y porro chocoano; dichas adaptaciones contendrán elementos melódicos, armónicos y formales extraídos de otras músicas populares, y se desarrollarán en un formato instrumental compuesto por: Saxofón soprano, trompeta, saxofón alto, trombón, eufonio, saxofón barítono, piano, bajo, batería, tambora y platillos de latón.

Justificación

El valor de las músicas tradicionales del pacífico norte colombiano puede ser encontrado en la geografía de la región donde se desarrollan, en la historia social y política que poseen de trasfondo, en los procesos pedagógicos que se han creado alrededor de ellas, en sus relaciones directas con otros elementos del entramado cultural del pacífico norte como la religión, la economía y las dinámicas del entorno social, y hasta en las características más marcadas del lenguaje y la corporalidad de las personas que habitan y se desenvuelven en dicho contexto; todo esto, sumado a la destacada variedad melódica y rítmica que poseen estas músicas, genera una mística en torno de las mismas y un interés más que justificado por profundizar en las sensaciones y los conocimientos que las han precedido, que en ellas se desarrollan, y que de ellas pueden surgir.

Esta aproximación hacia las características de estos tres aires musicales del pacífico norte colombiano, es producto de un deseo profundo por intervenir en la realidad actual de estas músicas que aún no poseen espacios de circulación propicios y constantes fuera de los límites de la región de donde son autóctonas y mucho menos fuera del país que representan, que aún no son del todo entendidas en su identidad y valor como músicas tradicionales, y que requieren ser estudiadas e investigadas en busca de conservar esos conocimientos que siguen siendo impartidos por tradición oral y que están en riesgo de perderse, pues van quedando en las voces maestras que son oídas por unos pocos. Las hibridaciones resultantes en este proyecto buscan descentralizar estos conocimientos y hacer un llamado de atención para dar una mirada a estas músicas y a la sociedad de la que nacen, una sociedad marginada política y socialmente, que ha sido golpeada fuertemente por el fenómeno de la violencia y que presenta una clara carencia de inversión en educación, cultura e infraestructura, pero que aun así, siempre ofrece lo mejor de su alegría, su gente, su cultura y su identidad.

Objetivo general

Adaptar e interpretar tres piezas de aires musicales del pacífico norte colombiano a un formato instrumental compuesto por: Saxofón soprano, saxofón alto, saxofón barítono, trompeta, trombón, eufonio, piano, bajo, batería, tambora y platillos de latón; interviniéndolas con algunos elementos de otras músicas populares desde el punto de vista melódico, armónico y formal.

Objetivos específicos

- Reconocer el contexto histórico y las características (desde lo melódico, lo armónico y lo rítmico) de aires musicales interpretados en formato de chirimía chocoana como el Abosao, el Pasillo Fiestero y el Porro Chocoano.
- Explorar el lenguaje propio de las músicas interpretadas en el formato de chirimía chocoana desde el saxofón y la percusión latina, enfatizando en los aires de Abosao, Pasillo Fiestero y Porro Chocoano, a partir del análisis de melodías y patrones rítmicos propios de dichas músicas.
- Adaptar un (1) tema de Abosao al formato propuesto, integrando elementos melódicos, armónicos y formales del jazz y de otras músicas populares.
- Componer un (1) Pasillo Fiestero y un (1) Porro chocoano, combinando elementos claves de las músicas interpretadas en el formato de chirimía chocoana con elementos del jazz y de otras músicas populares, y adaptarlo al formato propuesto.

Contextualización

“Las tierras bajas de la costa del pacífico colombiano ocupan la franja occidental de los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño; esta zona está cubierta por manglares y selva húmeda, y su principal vía de comunicación (cuando no la única) la constituyen los numerosos ríos y caños que la surcan. El área comprendida entre el río San Juan y la frontera ecuatoriana presenta una configuración cultural diferente a la zona comprendida entre el mismo río San Juan y la frontera panameña, conocida genéricamente como el Chocó, y esta diferenciación es fundamental en lo que se refiere a las manifestaciones musicales”. (Anónimo, 2012) “El folclore de este departamento evidencia la supervivencia de las tres etnias, ya que esta región, a la llegada de los españoles en las primeras décadas del siglo XVI, estaba habitada por los indios cunas en el Bajo Atrato, los chochoes en el Alto Atrato, los baudoes en el Litoral del Pacífico, los cholos en el medio San Juan y los embera en el alto San Juan”. (Lozano, 2011)

La convergencia entre estas tres etnias, y así mismo entre los distintos grupos poblacionales de cada una de ellas que habitaban en diferentes espacios geográficos del país, fue la base de diferentes procesos a nivel cultural que se desarrollaron en dicha época; los distintos instrumentos como pitos, flautas, carrizos y cañas de miño, que hacían parte de las herramientas musicales de los indígenas nativos, se combinaron con instrumentos como la guitarra, la vihuela, el laúd, el violín, la viola, la flauta, y el redoblante, que arribaron a América durante el proceso de colonización europea; así mismo, los esclavos africanos traídos al nuevo continente también hicieron parte de estas combinaciones al aportar sus conceptos sobre instrumentos membranófonos.

En el desarrollo de esta mezcla desde lo organológico fue de suma importancia la vía fluvial Cartagena – Quibdó, que permitía una efectiva comunicación entre el norte del pacífico y la región de la costa atlántica colombiana, y con ellos, el transporte e intercambio de mercancías y conocimientos; fue fundamental para que desde allí, desde Santa María la Antigua del Darién, provinieran los instrumentos europeos de viento (bombardino, clarinete, trompeta, etc.) que llegaron a reforzar los compartimientos étnicos musicales ya formados en el Chocó. (Valencia, 2010)

Las condiciones geográficas también fueron un factor determinante desde lo económico, ya que la región del pacífico norte colombiano se convertiría en la mayor zona de explotación minera durante la época de la conquista y la colonia; durante las actividades mineras sobre las montañas de esta región, de donde recogían principalmente oro y platino, se dieron acercamientos fuertes entre los indígenas chochoanos y los indígenas del altiplano andino y de la región caribe, que derivaron en la difusión de ciertos ‘códigos musicales’ a lo largo y ancho del país.

Las músicas que se fueron dando producto de las hibridaciones mismas de los elementos de estas etnias y sus diferentes grupos poblacionales, son las que hoy consideramos como músicas tradicionales colombianas, y dentro de esta categoría se encuentran las músicas tradicionales del pacífico norte, unas músicas que “son el resultado de una historia de reafirmación y resistencia, que

se evidencia en la estructura rítmica y sonora, y en el lenguaje corporal de los afrodescendientes” (Valencia, 2009)

El formato de mayor uso y reconocimiento en la región del Chocó para dichas músicas es el formato de la chirimía, aunque no se puede desconocer que en la región también existen otros formatos instrumentales de interpretación como el formato vocal polifónico, el formato de sexteto, el conjunto de tamborito y el conjunto de marímbula; es importante diferenciar que “las manifestaciones vocales están fuertemente arraigadas en todo el eje Pacífico Norte, el formato de chirimía tiene una alta presencia en la región del San Juan y del Atrato, en la costa Pacífica chocoana encontramos que el formato con mayor arraigo es el conjunto de tamborito (Nuquí, Bahía Solano, Juradó y Bajo Baudó), mientras que el conjunto de marimbula tiene presencia en el Bajo Atrato y en menor escala, en el resto del territorio correspondiente al Pacífico Norte, encontramos el formato instrumental de sexteto que hace presencia sobre todo en las reuniones y festividades domésticas”. (Valencia, 2009)

El formato de chirimía nace desde el interior de los procesos de colonización y evangelización, debe su nombre a un instrumento aerófono hispano-árabe traído a América en la colonia, y originalmente estaba conformado por bongó, tambora, guazá, y flauta de carrizo, pero tras la llegada de las bandas de guerra a Colombia a inicios del siglo XIX, se establece una actualización de su formato y es el que se mantiene vigente hasta ahora: Clarinete, redoblante, tambora, platillos de latón y recientemente, bombardino o cobre; así mismo el redoblante puede convertirse en el ‘jazzpalo’, un set de instrumentos de percusión (redoblante, tamboritos, platillo, campana, jam block) concebido desde las tierras del pacífico norte colombiano.

En el formato de chirimía se han podido desarrollar diferentes aires propios de las músicas del pacífico norte colombiano tales como: Abosao, tamborito, porro chocoano, aguabajo, saporronción, makerule, pasillo parche y parche, pasillo fiestero, jota, danza, contradanza, polka, fox stross, stross, entre muchos otros; y aunque en la actualidad los procesos pedagógicos son diferentes y las tecnologías facilitan la resolución de muchas tareas, la tradición oral sigue siendo el mejor canal de transmisión y supervivencia de los conocimientos sobre estas músicas.

Las tradiciones detrás de la oralidad representativa de estas músicas se ven reflejadas de diferentes formas, desde los niveles más cotidianos donde están presentes en los barrios, en las escuelas y en las calles, hasta los niveles más superlativos que se evidencian en los ‘sellos familiares’, donde una familia adquiere unos códigos interpretativos y los transmite de generación en generación formando un lenguaje propio ligado al linaje, que de trasfondo trae consigo también historias, anécdotas, principios y conceptos del grupo familiar. Dentro del marco de la tradición oral también es común encontrar el método imitativo como eje de la transmisión de conocimientos de estas músicas tradicionales puesto que los interesados observan y replican (imitan) los movimientos, los conceptos y hasta las sensaciones de quien enseña; esto hace que el aprendizaje se desarrolle de mejor forma en colectivo, dado que la oportunidad de interactuar con diferentes personas

conocedoras sobre temáticas específicas reviste de calidad los procesos de enseñanza y difusión de conocimientos.

Este sentido de colectividad, de comunidad, se ve constantemente reflejado en las fiestas patronales de los diferentes municipios del departamento del Chocó y sobre todo en la Fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó, cariñosamente conocido como San Pacho; durante su celebración, las procesiones y los desfiles por los barrios se convierten en el mayor atractivo y es el espacio donde “tanto jóvenes como mayores, principiantes y veteranos, toman los instrumentos e inundan todos los espacios con sus vibraciones y estridencias”. (Valencia, 2009)

La relación entre religión y música en esta región se ha mantenido muy estrecha con el pasar del tiempo y es justamente una realidad que describe muy bien el maestro Leonidas Valencia en su publicación ‘Al son que me toquen canto y bailo: “Las misiones católicas en el norte del Pacífico hicieron de la música una de las principales herramientas de adoctrinamiento. La iglesia vio en la música un instrumento fundamental para la divulgación de la fe y muchos de los instrumentos de origen europeo que después se asentaría en los centros urbanos como Quibdó e Istmina llegaron por la vía de las misiones; en el caso particular de Quibdó, la escuela del Padre Isaac Rodríguez, un español proveniente de la Provincia de León, es aun hoy en día un referente obligado dentro de los procesos de aprendizaje del municipio, los músicos más reconocidos y sobre todo aquellos que han liderado procesos de formación, estudiaron con Rodríguez y lo recuerdan como un pilar fundamental en su formación tanto musical como personal”. (Valencia, 2009)

La suma de todos estos elementos sociales, culturales, religiosos, políticos, geográficos e históricos, han influenciado de diferentes formas a las músicas tradicionales del pacífico norte colombiano y nutren de un sentido más profundo los diferentes saberes teóricos y prácticos alrededor de las mismas; diferentes procesos han dado como resultado dichos conocimientos y aunque no se han documentado muchos de ellos, es una realidad que en esta época se cuenta con la fortuna de acceder de forma más sencilla a información relativa a ellos y así tratar de entender, muchas veces desde lo general a lo específico, las músicas propias de esta región de nuestro país.

Referentes conceptuales

Las músicas que se desarrollan dentro de la región del pacífico norte colombiano conservan una relación intrínseca con las danzas propias de dicha zona y supone una difícil labor el intentar entender los conceptos musicales sin acercarse aunque sea un poco a los conceptos de las danzas; sin embargo, estos conceptos se ha relacionado a tal punto que gran cantidad del material bibliográfico alrededor de la cultura chocoana está ligado más al estudio de las danzas que al estudio como tal de las formas y/o elementos musicales allí presentes.

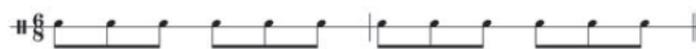
Dentro de ese pequeño mundo de producciones escritas alrededor de las músicas de pacífico norte colombiano se destacan tres documentos que sobresalen ante otros por la cercanía con el lineamiento propio de esta publicación: La cartilla “Al son que me toquen canto y bailo” publicada por el Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2009 y el libro “Una mirada a las afromúsicas del pacífico norte colombiano”, ambos de autoría del maestro Leonidas Valencia quien hace un acercamiento importante hacia muchos elementos del contexto y de las vivencias musicales de la región, y el trabajo de grado “La Danza y el Pasillo chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto ‘chirimía’ aplicables al piano jazz” del maestro Nicolás Cristancho, en donde nos relaciona más íntimamente con estos aires musicales influenciados interpretados en el formato de chirimía chocoana.

Dentro de la información contenida en la cartilla “Al son que me toquen canto y bailo” existe un apartado desglosa las músicas del pacífico norte colombiano, interpretadas en formato de chirimía, a partir de modelos de acentuación denominados ‘claves’, que hacen alusión a lineamientos rítmicos sobre los cuales están concebidos ritmos del redoblante y la tambora, y las líneas melódicas de diferentes aires de estas músicas.

“Sobreentendiendo que estas músicas mantiene la síncopa como uno de sus elementos más destacados, los modelos de acentuación parten de matrices dadas en dos categorías: Músicas ternarias y músicas binarias.

Figura 1. Matriz métrica

Matriz métrica ternaria



Matriz métrica binaria



Fuente: Valencia, L. V. (2009). AL SON QUE ME TOQUEN CANTO Y BAILO.

Y es sobre estas matrices donde se colocan los acentos correspondientes a las diferentes claves:

Figura 2. Clave No. 1



Fuente: Valencia, L. V. (2009). AL SON QUE ME TOQUEN CANTO Y BAILO.

Esta clave presenta dos acentuaciones en los eventos (1 – 4) y con ella se desarrollan aires musicales como el abosao, sainete, torbellino chocoano, segundo desarrollo en la contradanza chocoana, segundo desarrollo en la jota chocoana (instrumento redoblante).

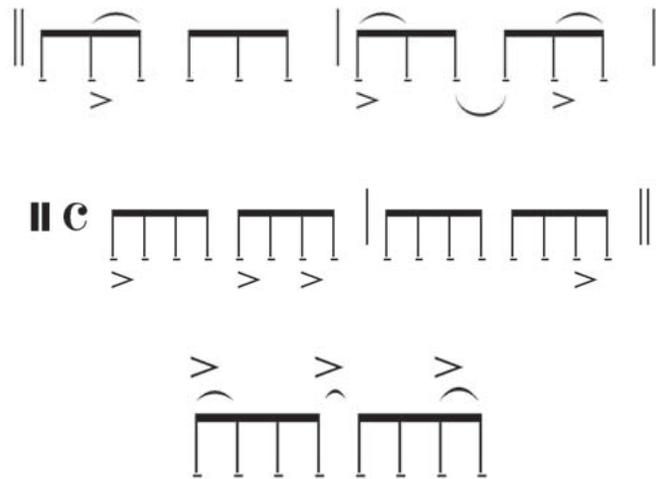
Figura 3. Clave No. 2



Fuente: Valencia, L. V. (2009). AL SON QUE ME TOQUEN CANTO Y BAILO.

Las acentuaciones se ubican en los eventos (1-5) y comúnmente esta clave es dinamizada en la ejecución de la tambora en los ritmos musicales abosao, sainete, torbellino chocoano, entre otros. Observemos una dinámica de la tambora chocoana con esta matriz ternaria. Para el caso del Idiófono (platillo de choque) en el ritmo de abosao y derivados.

Figura 4. Clave No. 3



Fuente: Valencia, L. V. (2009). AL SON QUE ME TOQUEN CANTO Y BAILO.

En esta utilizamos dos compases para analizar la frase con 16 eventos en donde en el primer compás se acentúa el primer cuarto y séptimo evento y en el segundo compás el séptimo correspondiente a la acción del redoblante en el aguabajo, en el porro chocoano, tamborito y son chocoano.

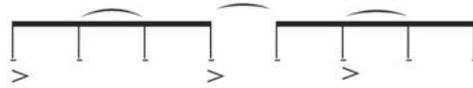
Figura 5. Clave No. 4



Fuente: Valencia, L. V. (2009). AL SON QUE ME TOQUEN CANTO Y BAILO.

Esta clave binaria nos presenta una acentuación en los eventos 1, 4 y 7 dinamizada por la tambora en los ritmos de aguabajo, porro, tamborito y son chocoano. Esta clave es de origen africano, específicamente de la zona centro occidente y denominado por los cubanos como cinquillo.

Figura 6. Clave No. 5



Fuente: Valencia, L. V. (2009). AL SON QUE ME TOQUEN CANTO Y BAILO.

Los elementos acentuados son los eventos 1, 4, 6 conocida en el medio como la clave de saporrondón; dinámica básica de la tambora en el segundo período de desarrollo del ritmo musical. Este aire musical posee gran arraigo en el Pacífico Norte y ésta estructura es típicamente afro, si analizamos su origen afro es una variación posicional del cinquillo –africano” (Valencia, 2009)

Dichas características métricas, que guían en muchos sentidos las líneas melódicas y rítmicas de estas músicas, también forman parte de las estructuras internas de aires como el abosao, el pasillo fiestero y el porro chocoano, que aunque comparten estos elementos que los hacen mantenerse dentro de las lógicas de las músicas tradicionales del Chocó, también poseen, cada uno, unas particularidades y un sentido propio; entre los conceptos que se han recopilado sobre cada uno de estos aires, los maestros Leonidas Valencia y Nicolás Cristancho realizan unas posibles descripciones sobre la identidad de cada una de estas expresiones musicales:

➤ **Abosao:**

“Aire musical de tipo binario que se presenta comúnmente en compás de 6/8 con una rítmica básica percutida clara aunque con variaciones. En el repertorio chocoano encontramos que estas piezas presentan textos que hablan de hechos cotidianos, productos agrícolas de la región, historias épicas, mujeres curiosas de la región, etc. (...) Esta situación nos deja ver la fuerte influencia rítmica en la melodía, células estructuradas bien definidas sobre una base rítmica simétrica en donde su definidor es la cadencia auténtica muy propia de estas músicas tradicionales del departamento del Chocó y de esa supervivencia africana.

El abosao es un aire musical muy importante en el departamento del Chocó; goza de gran arraigo, popularidad y uso, tanto en las danzas como en la música popular grabada y ejecutada en vivo. Es un aire musical representativo, sirve como punto de entrada para aprender a ejecutar instrumentos de percusión como la tambora por su estructura ritmo percutida básica: Un golpe abierto y otro cerrado, cuñado o apagado en 3/4, es una forma trastocada en este compás con un régimen acentual o acento fuerte en el tercer tiempo. El abosao es un aire didáctico que permite la entrada al mundo musical del Chocó. Por lo general presenta coros o estribillos en donde la comunidad participa de las letras y músicas con sus inicios anacrúricos y figuras regularmente sincopadas o células rítmicas afectadas” (Valencia, 2010)

➤ **Pasillo fiestero:**

“El pasillo es un ritmo en compás de 3/4, que surgió como una adopción criolla del vals austriaco y era uno de los aires favoritos de las élites, pues era el único baile donde era permitido abrazar (...) Existen dos tipos de pasillo, el pasillo lento o romántico y el pasillo rápido o arrevolao, este último es interpretado solo por instrumentos y tiene un carácter más alegre y festivo; el pasillo está dividido en tres partes desde el punto de vista armónico (menor-mayor-menor) y se caracteriza la acentuación sobre el primer tiempo, marcante, particularidad del vals”. (Cristancho, 2008)

➤ **Porro chocoano:**

Este aire musical interpretado en compás partido² “es un híbrido que se produce con la llegada de algunos aires de la costa caribe colombiana, como derivado de la cumbia, en él están inmersas supervivencias africanas, europeas e indoamericanas. El porro chocoano difiere del caribeño en ciertos aspectos como el formato musical, regímenes acentuales en lo ritmo percusivo, texto literario (temáticas); en el Chocó se han compuesto muchos porros que gozan de buen texto literario con temáticas alusivas a elementos naturales de su ambiente o contexto, desaparición o muerte de un amigo, historias de amor, etc., basadas en vivencias cotidianas con terminología sencilla y clara. El porro es usado en los bailes de chirimía (porro instrumental) y cantado con los formatos de cuerdas (timba, tríos, sexteto, murgas, etc.)”. (Valencia, 2010)

² La expresión compás partido hace referencia desde lo musical a una métrica de 2/2 donde se sienten dos acentos fuertes por compás.

Referentes de audio

- **Disco “Lo mejor de la chirimía tradicional”**
Grupo Chirimía. 2016
- **Disco “A ritmo de chirimía”**
Hinchao y su gente. 2001
- **Disco “Rumba y folclor”**
Hinchao y su gente. 2002
- **Disco “Chirimía al piso”**
El negro y su elite. 2012
- **Disco “Homenaje a los maestros”**
Bambazulú Orquesta. 2017
- **Disco “Fiesta San Pachera”**
La contundencia. 2017
- **Disco “Música llanera”**
Arnulfo Briceño. 1989
- **Disco “Big Band”**
Carrera Quinta. 2016
- **Disco “Misa Negra”**
Irakere. 1991

Metodología

Para el desarrollo de este proyecto de investigación – creación se generaron procesos de exploración y análisis sobre el contexto histórico y social de las músicas tradicionales del pacífico norte colombiano, sobre las características propias del formato de chirimía, sobre las músicas interpretadas en dicho formato, sobre los productos musicales de referentes artísticos de dichas músicas, y sobre otros artistas que han realizado hibridaciones de músicas tradicionales con elementos de otras músicas populares.

La metodología se desarrolló bajo 4 ejes principales: Exploración, audición, análisis, y composición, adaptación e interpretación; siendo este último el punto de llegada del proyecto.

En las fases de exploración y audición, el principal método de recolección de la información fue la entrevista, realizándose 3 entrevistas a figuras relacionadas con las músicas tradicionales del pacífico norte: Marcelino Ramírez “Panadero” (desde su rol como músico), Leonidas Valencia (desde su rol como gestor cultural) y Manuel Beltrán (desde su rol como musicólogo); así mismo, fueron importantes otros métodos como las consultas bibliográficas, consultas web, consultas de documentales, recopilación de repertorio, y un viaje de campo, donde se logró entrar en contacto con el contexto social y las actividades alrededor de estas músicas, en la ciudad de Quibdó.

Durante las fases de análisis y composición, adaptación e interpretación, se desarrollaron procesos en torno a la producción de contenidos creativos y la constante retroalimentación de los mismos con el docente asesor del proyecto, con los integrantes de la agrupación y con los docentes encargados de la evaluación.

Desarrollo del proyecto

1. Bitácora

En primera instancia se realizó un proceso de exploración sobre el contexto histórico, social y cultural de las músicas tradicionales del departamento del Chocó, dando como resultado la recopilación de información proveniente de textos de diferentes músicos y pedagogos que referenciaban estas temáticas (Leonidas Valencia, Nicolás Cristancho, Diego Lozano, entre otros) y de organizaciones como ASINCH (Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó) que desempeñan labores de promoción, visibilización, y divulgación de investigaciones o contenidos generados en relación a la cultura del pacífico colombiano; así mismo, dentro del proceso de investigación, se decidió realizar una serie de entrevistas a musicólogos, gestores culturales e intérpretes relacionados con las músicas hacia las que está enfocado el proyecto, y bajo esta idea, se realizó la primera entrevista al maestro Manuel Beltrán, musicólogo y docente de la Pontificia Universidad Javeriana.

El encuentro con el maestro Manuel proporcionó elementos importantes a la investigación, que sirvieron para asentar los conceptos del proyecto; el entender desde diferentes puntos de vista los momentos históricos que ha experimentado el departamento del Chocó y cómo eso ha influido en sus producciones culturales, el ver los distintos aires musicales desde unas visiones macro más que desde lo micro, y el socializar sobre el rol de las hibridaciones en los procesos históricos de las músicas, influyó de forma directa los lineamientos de este proyecto (acercarse, analizar e interiorizar los elementos tradicionales de estas músicas, generar hibridaciones, y componer pensando desde el contexto social y cultural propio, pero también el contexto histórico y social de la población del pacífico norte).

Tras el análisis de la información recolectada sobre el contexto de estas músicas, se procedió a investigar en relación a los artistas que han producido material fonográfico sobre las mismas, una recopilación de repertorio que fue fundamental al momento de sumergirse y tratar de entender las lógicas que allí se presentaban en términos melódicos, armónicos, rítmicos y formales; como resultado de esta recopilación de material sonoro se generó una biblioteca musical con más de 130 temas de músicas tradicionales del Chocó, en un 90% interpretadas en formato de chirimía tradicional o chirimía orquesta, y en donde se tienen registros de artistas como La contundencia, Hinchao y su gente, Saboreo, El negro y su élite, Luis A. Meza, Chirimía lite, Tanguí chirimía, Panadero y sus muchachos, Son Bacoso, entre otros.

Desde otro punto de vista, también se investigó en relación a los artistas que han producido material fonográfico de hibridaciones musicales, en especial sobre quienes han realizado estos procesos entre músicas tradicionales colombianas y otras músicas populares como el jazz, y de artistas con producciones relacionadas con arreglos para formatos similares al propuesto en este proceso de

investigación – creación; como resultado se encontraron registros de audio de artistas como Arnulfo Briceño, Carrera Quinta, Francisco Zumaqué, Trópico Big Band, La República e Irakere.

Una vez referenciados estos productos creativos relacionados ideológicamente con el proyecto, se procedió al análisis y elección de algunos recursos musicales que servirían como guía inicial de los procesos de composición y adaptación que se desarrollarían posteriormente (Anexo 1); paralelamente, se analizaron minuciosamente los elementos rítmicos y melódicos propios del abosao, el pasillo fiestero y el porro chocoano.

Con el proceso de composición en marcha tras tomar la decisión de componer dos piezas (pasillo fiestero y porro chocoano) y adaptar un tema del repertorio de músicas tradicionales del Chocó (abosao), se realizó un viaje de inmersión a la ciudad de Quibdó (Chocó), con algunos integrantes de la agrupación y el asesor del proyecto; allí se pudo generar un intercambio cultural con la población habitante de esta zona a través del encuentro en diferentes espacios como la Casa de la Cultura de Quibdó, el Centro Cultural Motete, la Cumbancha, y espacios más privados como las viviendas de diferentes músicos y artistas chocoanos; durante la estadía en esta ciudad se tuvo la oportunidad de entrevistar a dos figuras representativas de las músicas tradicionales del pacífico norte interpretadas en formato de chirimía, los maestros Leonidas Valencia “Hinchao” y Marcelino Ramírez “Panadero”, reconocidos por su labor entorno a la difusión de estas músicas a través del trabajo con agrupaciones como La contundencia, Hinchao y su gente, y Panadero y sus muchachos.

Las experiencias de este viaje reafirmaron el interés de los integrantes de la agrupación por la constante exploración e interpretación de estas músicas, y afianzaron diferentes conceptos que previamente se habían adquirido desde lo melódico y lo rítmico por medio de la investigación inicial; el contacto con figuras tan representativas de las músicas tradicionales del pacífico norte, de la interpretación en formato de chirimía, permitió que se pulieran ideas sobre la composición del pasillo fiestero y sobre la interpretación de los diferentes aires musicales investigados.

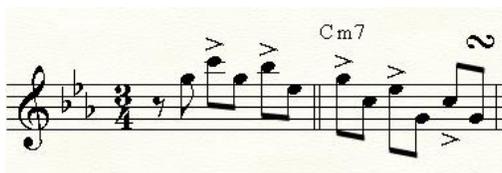
Al finalizar la primera composición (pasillo fiestero) se procedió a la elección del abosao tradicional teniendo en cuenta las características melódicas y rítmicas propias de este aire, y arrojando como resultado la pieza musical “Fidelina”; una vez elegido este segundo tema, se procedió a realizar su respectiva transcripción (Anexo 2) y así mismo, se finalizó la transcripción de los patrones rítmicos de los tres aires musicales del pacífico norte colombiano trabajados (Anexo 3). Finalizado este proceso se procedió a generar los procesos de adaptación, montaje y posteriormente, interpretación, de los 3 temas.

2. Composición y adaptación pasillo fiestero (“Valquiria”)

(Anexos Externos 4 y 5)

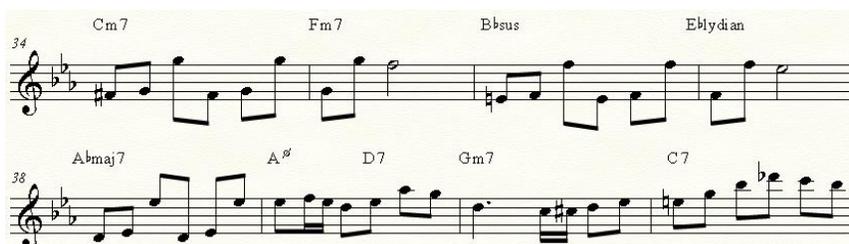
El pasillo fiestero fue concebido a partir de las características que poseería cada sección y de la forma global que el tema presentaría; la estructura base consta de 3 secciones de 16 compases³ en forma menor-menor-mayor, diferenciándose armónicamente de la forma tradicional menor-mayor-menor, y donde cada una de las secciones presenta diferentes influencias que abarcan desde los conceptos del romanticismo hasta los golpes propios del pasillo fiestero chocoano.

La sección A en modo menor, es una sección en la que se expone la esencia del pasillo chocoano, donde melódicamente se caracteriza por poseer grupos de dos corcheas ligadas que intervalicamente se mueven ascendentemente en torno al acorde en curso y se enlazan de manera descendente.



Armónicamente gira en torno a tónica, dominante y subdominante menor, con algunas ligeras rearmonizaciones, pensando en la idea de exponer una vista más tradicional.

La B se mantiene en la línea menor, pero su intención melódica y armónica da un cambio; melódicamente, presenta una intención romántica influenciada por Wagner y Chopin, mestizada con los golpes del redoblante del segundo periodo del Pasillo Chocoano y contrastada con armonía jazz, tomando como referencia el standard All The Things You Are.



Por último, la sección C se contrasta con una sonoridad mayor, donde se pretende dar un punto de relajación melódica que posee características del Pasillo Andino; sus intenciones armónicas están influenciadas por los compositores Francisco Crisancho y León Cardona.

³ Gran parte de la música tradicional del Chocó está compuesta melódicamente por tres secciones y rítmicamente por dos secciones; es importante aclarar que las secciones de la parte rítmica son coloquialmente llamadas periodos.

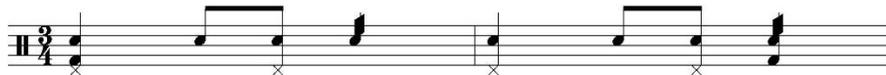


Desde el punto de vista de las percusiones, el pasillo presenta dos periodos (un primer periodo relacionado con la sección melódica A y un segundo periodo relacionado con las secciones melódicas B y C).

Durante el primer periodo el redoblante interpreta un patrón rítmico compuesto por 1 compás donde destaca la resonancia del entorchado al ejecutarse solo golpes sobre el parche y con acentos muy propios de la métrica 3/4, por su lado, la tambora o bombo y los platillos de latón interpretan patrones rítmicos compuestos por 2 compases donde los acentos van más con una métrica de 6/8 generando la poliritmia necesaria (Anexo Externo 6); para el segundo periodo, el bombo interpreta un patrón de 1 compás donde se ‘cierra’⁴, el redoblante interpretan un patrón de 1 compás donde ‘empalilla’⁵ y los platillos de latón se mantienen sobre el mismo patrón de 2 compases descrito para el primer periodo (Anexo Externo 7). Para marcar la entra y la salida de las respectivas secciones melódicas y así mismo los posibles cambios de groove de la percusión, se interpretan unas líneas rítmicas denominadas ‘apertura’ (2 compases) y ‘cierre’ (6 compases) donde el bombo y el redoblante las interpretan a la vez (Anexo Externo 8)

Para la adaptación al formato del proyecto, se generaron cuatro grooves para la batería integrando elementos de los patrones rítmicos tradicionales de estos tres instrumentos de percusión⁶.

El patrón propuesto para el primer periodo consta del hi-hat emulando las funciones de los platillos de latón al acentuar el beat como si se marcara en 6/8, el bombo apoyando algunos golpes abiertos de a la tambora con el primer tiempo del primer compás del groove y con el tercer tiempo del segundo compás del groove, el redoblante manteniendo el patrón tradicional sobre el parche, y los toms y los platos con funciones de orquestación de fills y cortes (Anexo Externo 9):



⁴ La expresión ‘cerrar el bombo’ hace alusión a apagar los golpes ejecutados sobre el parche, produciendo un sonido sin resonancia.

⁵ El término ‘empalillar’ hace referencia a la acción de interpretar figuras rítmicas en el redoblante impactando una baqueta sobre otra, estando esta última sobre el parche, generando un sonido de madera agudo.

⁶ En las adaptaciones realizadas durante este proceso creativo, y expuestas en este documento, el hi-hat es interpretado únicamente con el pie y por ello aparece debajo de la primera línea del pentagrama.

Para el segundo periodo se presenta un groove donde el hi-hat y el redoblante se mantienen en las mismas funciones (el redoblante cambia al patrón tradicional del segundo periodo) y el bombo se vuelve más libre, empieza a ‘jugar’ acorde al dinamismo presente de esta sección (Anexo Externo 10):



Durante la ‘apertura’ y el “cierre” se ejecutan las líneas rítmicas tradicionales sobre el redoblante, el hi-hat se mantiene con acentos sobre el 6/8 y el bombo se repliega para dar contraste con las secciones que anteceden o preceden a estos patrones rítmicos que cumplen una función de anunciar un cambio de momento o intención en el tema (Anexo Externo 11):

➤ **Apertura:**



➤ **Cierre:**



Durante el proceso de adaptación al formato, se realizó un esquema para tener claridad sobre las distintas funciones de los instrumentos en cada sección:

VALQUIRIA												
	A 1	A2	B1	B2	C1	C2	A3	B3	C3	C4		
Soprano sax	Red	Red	Yellow	Brown	Red	Red	Red	Yellow	Orange	Red	Red	Red
Alto sax	Red	Red	Yellow	Red	Red	White	Yellow	Yellow	Orange	Red	Red	Yellow
Barítono sax	White	Yellow	Yellow	Red	Red	White	Yellow	Yellow	Orange	Red	Red	Yellow
Trompeta	White	White	Yellow	Brown	White	Red	Yellow	Yellow	Orange	White	Red	Red
Trombón	White	Yellow	Yellow	Brown	Yellow	Yellow	Red	Red	Orange	Yellow	Yellow	Red
Bombardino	Green	Green	Yellow	Brown	Yellow	Yellow	Red	Red	Orange	Yellow	Yellow	Red
Piano	Purple	Purple	Red	Purple								
Bass	Purple											
Batería	Blue											
Bombo	Blue											
Chailanes	Blue											

CONVENCIONES				
Groove		Relleno armónico		Respuestas
Melodía		Acompañamiento		
Contramelodías		Hits		

Siguiendo los lineamientos de la planeación, el arreglo final presenta una forma *AA-BB-CC-A-B-CC*; donde el acompañamiento del piano y el bajo se mantienen en lógica de los patrones tradicionales de los pasillos (tanto de la región andina como de la región chocoana) con acentos sobre la primera y la quinta corchea del compás, y la armonización general de las voces de los rellenos armónicos y de los hits se realizó en lógica de destacar las notas características de los acordes (3ra y 7ma) complementando con las demás notas que componen los acordes (tónica y 5ta) y los colores (9, 11 y 13); así mismo, el arreglo se adecuó según las cualidades de los instrumentos, designando los pasajes más rápidos o con saltos de intervalos grandes a los saxofones y las melodías principales a los dos instrumentos con tímbricas más altas (saxofón soprano y trompeta)

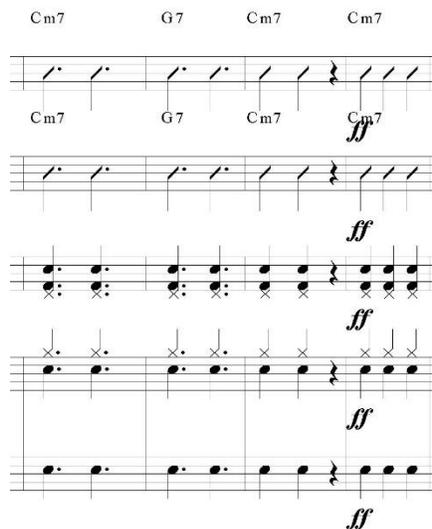
Durante la primera A (A1) del tema se presenta el mismo; la melodía está a cargo del saxofón soprano y el saxofón alto quienes la interpretan a unísono, y se complementa con una línea melódica del eufonio (creada en lógica del acompañamiento tradicional del bombardino denominado “culebreo”) y con un relleno armónico presente desde el compás 9, donde el saxofón barítono y el trombón realizan figuras largas que dan peso a la armonía, y que luego se complementan con la trompeta para preparar el final de la sección a través de una línea rítmica con acentos sobre el tercer tiempo del compás, y con una dinámica en crescendo.

2 Valquiria



The musical score is for the piece 'Valquiria' and starts at measure 2. It features six staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Euphonium (Euf.). The key signature has two flats (B♭ and E♭). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The saxophones play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support and rhythmic accents.

En la A2 la melodía pasa a ser responsabilidad de la trompeta y el piano, y los otros cinco instrumentos de viento realizan funciones de relleno armónico. En estas secciones las percusiones y la batería realizan los patrones rítmicos correspondientes al primer periodo, la 'apertura' y el 'cierre'; así mismo, interpretan un corte, junto al bajo, que apoya la llegada sobre la B del tema.



Chords: Cm7, G7, Cm7, Cm7

Dynamics: *ff*, *ff*, *ff*, *ff*

La sección B1 presenta variación desde las percusiones y la batería, cuando empieza a ejecutar los patrones del segundo periodo; la melodía es interpretada entre el saxofón alto y el saxofón barítono en unísono, acompañados de unos hits realizados por la cuerda de bronce más el saxofón soprano. Esta sección finaliza con el apoyo de las tres negras correspondientes al antecompás de la siguiente parte del tema, realizado por toda la banda.



6 Valquiria

41

S. Sax.

A. Sax.

B. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euf.

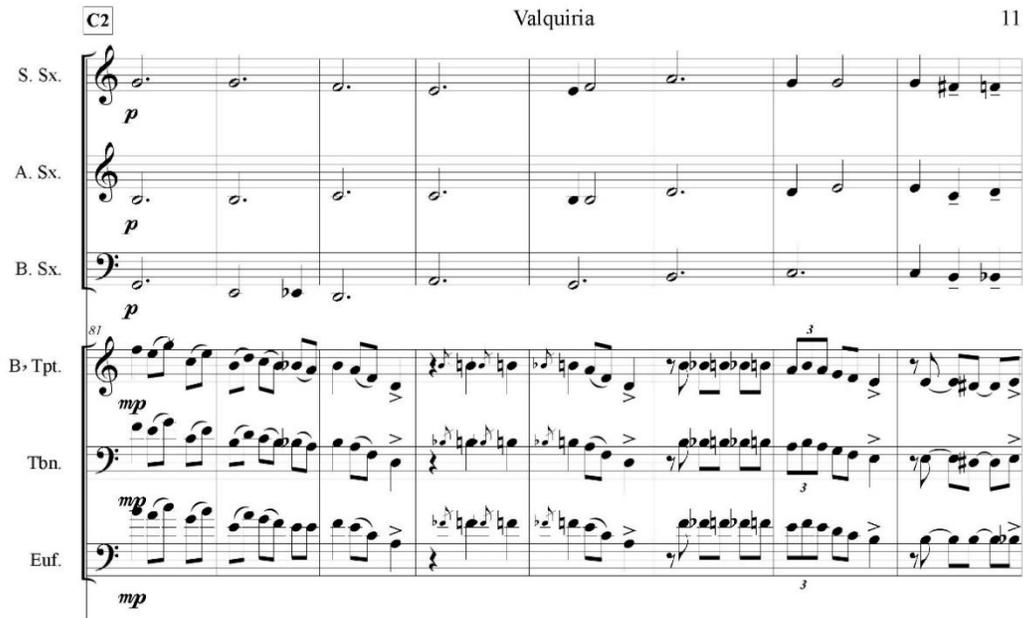
En las secciones B2 y B3, se asignó la melodía a unísono a los tres saxofones más la trompeta (quien participa desde la segunda parte de cada una), mientras el trombón y el euponio apoyaban el relleno armónico; en la primera de estas, las percusiones y la batería realizan el ‘cierre’ para anunciar la C, mientras que en la otra, las percusiones y la batería realizan un corte para apoyar la melodía de la misma B.

Valquiria



Para las secciones C1, C2 y C3, la melodía es interpretada por el trombón, a una octava de distancia de la voz principal, el euponio, quien realiza una voz a una 5ta de distancia de la voz del trombón, y el saxofón soprano o la trompeta (alternándose) con la voz líder; mientras se desarrolla esto, los saxofones realizan el relleno armónico por medio de figuras largas (en la sección C1 entran en la mitad de la forma por cuestiones de dinámicas) y las percusiones y la batería se mantiene en segundo periodo (durante la C2, exclusivamente, realiza el ‘cierre’ anunciando la siguiente sección: A3).

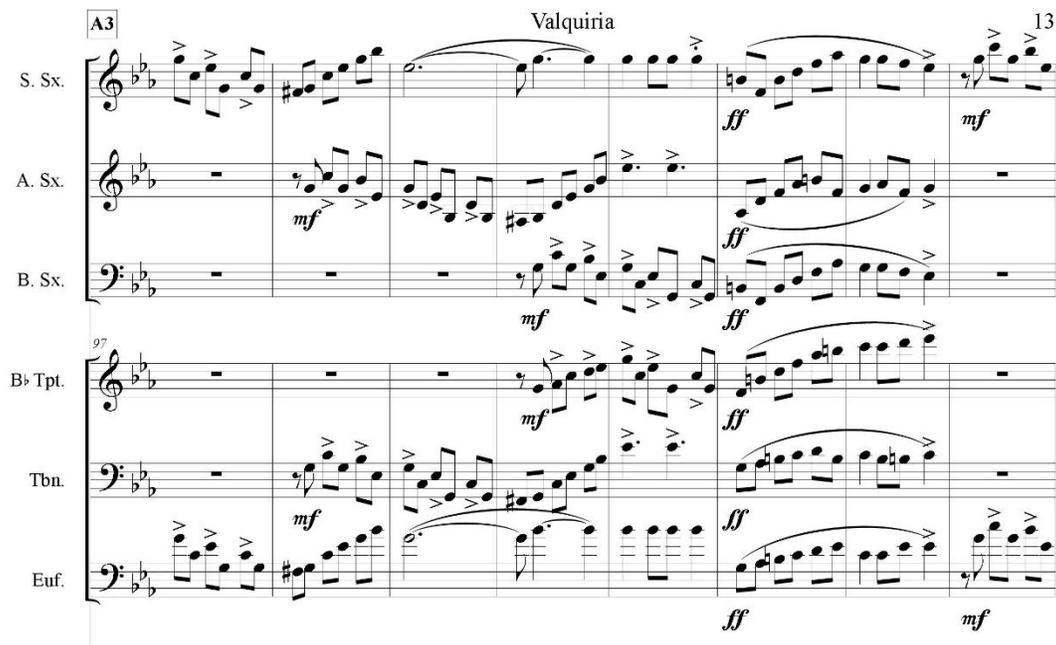
C2 Valquiria 11



Musical score for section C2 of 'Valquiria'. The score is for six instruments: S. Sax., A. Sax., B. Sax., B. Tpt., Tbn., and Euf. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the saxophones and a rhythmic accompaniment in the brass instruments. The dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano). The score includes a rehearsal mark 'C2' and a measure number '11'. There are also measure numbers '87' and '3' visible in the brass parts.

El tema continua con la sección A3 donde las percusiones y la batería vuelven al primer periodo y realizan la 'apertura' y el 'cierre' correspondiente; desde lo armónico, se amplía para no chocar con la figuras desde lo melódico, donde se realiza un canon presentándose los dos primeros compases de la melodía alternando entre 3 grupos de instrumentos (saxofón soprano con eufonio, saxofón alto con trombón, y saxofón barítono con trompeta) que van entrando uno tras otro y se encuentran en el compás 102 con la finalización de esa frase de la melodía, armonizando las voces por 3ras.

A3 Valquiria 13



Musical score for section A3 of 'Valquiria'. The score is for six instruments: S. Sax., A. Sax., B. Sax., B. Tpt., Tbn., and Euf. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the saxophones and a rhythmic accompaniment in the brass instruments. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). The score includes a rehearsal mark 'A3' and a measure number '13'. There are also measure numbers '97' and '13' visible in the brass parts.

Así mismo, en los últimos ocho compases se realiza un segundo canon, repartiendo la melodía nuevamente en motivos de dos compases presentados en el mismo orden de los grupos, pero con una dinámica en decrescendo que contrasta con el crescendo con el que finaliza esta sección y se da paso a la B3.

14 Valquiria



The musical score for 'Valquiria' (measures 14-21) is arranged for a band. It features six staves: S. Sax., A. Sax., B. Sax., B♭ Tpt., Tbn., and Euf. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The dynamics are marked as *mp*, *p*, and *ff*. The score illustrates a second canon where the melody is distributed in two-measure motifs across the instruments.

El arreglo finaliza con la sección C4, donde el eufonio vuelve a cumplir funciones de ‘culebreo’ y la melodía principal es armonizada por el método del “supersax” que consta de una armonización descendente ubicando la melodía base en el instrumento más agudo y a partir de él, teniendo en cuenta los registros, armonizar una 3ra abajo, luego una 2da debajo de esa voz y finalmente una 3ra debajo de la voz inmediatamente anterior (la voz restante surgió de octavar la voz principal); las percusiones y la batería se mantienen en un segundo periodo y toda la banda termina en el ya acostumbrado corte del pasillo armonizado con la formula descrita anteriormente.

20 Valquiria



S. Sax.
A. Sax.
B. Sax.
B♭ Tpt.
Tbn.
Euf.

3. Composición y adaptación porro chocoano (“Quimera”)

(Anexo Externo 12 y 13)

Esta composición parte de la sonoridad de la base rítmica referenciando a las percusiones y tomando como influencias directas diferentes porros, tanto chocoanos como de la región de Córdoba (Atlántico).

El tema presenta una melodía construida a partir de una armonía tradicional y pensada con la posibilidad de insertarle un texto y ser interpretada de forma vocal; está estructurado en 3 partes, todas en tonalidad mayor.

La sección A posee 24 compases donde se presenta una melodía espaciada, con oportunidad de realizar una respuesta, tal y como ocurre con los porros chocoanos en donde el clarinete realiza una melodía que el bombardino responde.



La sección B inicia con sonoridad de subdominante y está contruida con un carácter resolutivo, bajo la idea de mostrar la diferencia entre el primer periodo y el segundo periodo de las percusiones en el porro chocoano.



Finalmente, en la sección C se presenta un mambo con características chocoanas, donde se superponen 3 melodías diferentes entre sí, para brindar peso y un color diferente a la composición.

Desde las percusiones, el porro chocoano presenta dos periodos, donde el primer periodo está relacionado con las secciones melódicas A y B, y el segundo periodo está relacionado con la sección melódica C y la parte de improvisaciones. Durante el primer periodo el bombo interpreta un patrón rítmico compuesto de 2 compases donde el primero destaca por tres golpes abiertos y el segundo por cuatro golpes cerrados, todos en conjunción con los sonidos del palo sobre la madera que caen sobre el segundo y el cuarto tiempo de cada compás; por su parte el redoblante interpreta un patrón rítmico de un compás donde cobra relevancia el redoble sobre el primer tiempo y la cadencia sobre el cuarto tiempo, y los platillos van de la mano con el paliteo⁷ del bombo, acentuando los segundos y cuartos tiempos de cada compás (Anexo Externo 14).

Para el segundo periodo, los platillos se mantienen en el patrón rítmico establecido, el bombo se “cierra” interpretando en mayor medida golpes apagados sobre el parche, y el redoblante ejecuta patrones rítmicos de 1 compás donde puede “empalillar” o interpretar figuras sobre el Jam Block o la Campana (Anexo Externo 15). Una de las particularidades del porro chocoano radica en que entre el primer y el segundo periodo de las percusiones se interpreta una sección denominada ‘transición’ en donde el bombo y el redoblante interpretan patrones rítmicos en modo de pregunta-respuesta creando una sola línea que dura 8 compases, mientras los platillos realizan un patrón de 7 corcheas que da impulso para derivar al periodo siguiente (Anexo Externo 16).

La adaptación para la batería presenta en el primer periodo un groove guía que reduce en el hi-hat la función de los platillos acentuando el segundo y cuarto tiempo de cada compás, en el bombo algunos de los acentos de la tambora marcando parte de la clave de sus golpes abiertos, en el redoblante interpretando el patrón tradicional, y usando los toms y platos como elementos de orquestación (Anexo Externo 17):



⁷ El ‘paliteo’ se refiere a las figuras rítmicas interpretadas sobre la madera del bombo o tambora, con un palo o baqueta.

Para el segundo periodo se varía entre dos patrones rítmicos como se mencionaba: Un patrón donde el redoblante puede ‘empalillar’ acentuando los tiempos 1 y 3 del compás, mientras el hi-hat se mantiene simulando los platillos en los tiempos 2 y 4, y el bombo aparece sobre los cuartos tiempos:



O por otro lado, un patrón semejante a las propuestas desde el jazzpalo, donde intervienen otros elementos del set como el jam block o la campana en los que se marcan los cuatro tiempos del compás, mientras el hi-hat se mantiene en la función de los platillos, el bombo aparece sobre los cuartos tiempos y el redoblante responde al patrón del jam block o la campana con acentos sobre la cuarta y la séptima corchea (Anexo Externo 18):



Es relevante aclarar que la permanencia en el segundo periodo en la sección de improvisaciones, va ligada a la intención que el intérprete solista presente en su improvisación, por ende, cuando el solo tiene una intención hacia crecer dinámicamente las percusiones realizan el ‘levante’ que es la acción de redoblar constante y hacer golpes abiertos sobre el bombo en lógica de la clave del ritmo y simulando un poco el patrón del periodo uno; a partir del levante, dependiendo de la forma del tema o de la improvisación, se puede volver al primer o al segundo periodo.

Por su parte, el groove propuesto para la transición se compone de un hi-hat realizando los cuatro tiempos del compás (generando la tensión que generarían las corcheas de los platillos), un bombo realizando la mayoría de los golpes abiertos de la transición de la tambora y un redoblante interpretando su obligado correspondiente en modo de respuesta a los acentos del bombo (Anexo Externo 19):



Durante el proceso de adaptación al formato, se realizó un esquema para tener claridad sobre las distintas funciones de los instrumentos en cada sección:

QUIMERA										
	Intro	A11	A12	A13	B11	B12	A21	A22	A23	B21
Sax soprano										
Sax alto										
Barítono										
Trompeta										
Trombón										
Eufonio										
Piano										
Bass										
Batería										
Bombo										
Chailanes										

QUIMERA										
	B22	C1	C2	C3	Sólos	C2	Soli	B31	B32	Coda
Sax soprano										
Sax alto										
Barítono										
Trompeta										
Trombón										
Eufonio										
Piano										
Bass										
Batería										
Bombo										
Chailanes										

CONVENCIONES				
Groove		Relleno armónico		Respuestas
Melodía		Acompañamiento		Mambo interno
Contramelodías		Hits		Canon

La adaptación final presenta una forma *AB-AB-C-SOLOS-C-SOLI-B-CODA*; el acompañamiento del piano y el bajo se mantienen en lógica de los patrones tradicionales del porro chocoano, con acentos sobre la primera, la cuarta y la séptima corchea del compás, y la armonización general de las voces de los rellenos armónicos y de los hits se realizó en lógica de destacar las notas características de los acordes (3ra y 7ma) complementando con las demás notas que componen los acordes (tónica y 5ta) y los colores (9, 11 y 13). Así mismo, el arreglo se adecuó según las cualidades de los instrumentos, designando los pasajes más rápidos o con saltos de intervalos grandes a los saxofones

y las melodías principales a los dos instrumentos con tímbricas más altas (saxofón soprano y trompeta).

El tema comienza con dieciséis compases donde las percusiones y la batería realizan los patrones rítmicos correspondientes al primer periodo del porro chocoano, finalizando con un corte para darle paso a la melodía; al tener una sección de 24 compases como primera parte del tema, se tomó la decisión de fraccionarla en regiones de 8 compases llevando así a la indicación de las secciones (A11, A12, A13, etc.).

En la sección A11 la melodía está asignada únicamente al saxofón soprano y empieza a ser conjuntamente interpretada en la sección A12 con el saxofón alto (armonizada una 3ra debajo de la voz principal) y en la sección A13 con el trombón (realizando la tercera voz una 4ta debajo de la segunda voz); al transcurrir esto, se acompaña la melodía con unas respuestas en bloque asignadas en A11 al saxofón alto y al saxofón barítono, y en A12 al eufonio y al saxofón barítono, complementando los hits presentes en las 3 secciones de A.

A11 Quimera 3



B♭maj7 B7 B♭maj7 *ff* F Dm7 G7 G>7 F7 Cm/F

La sección B compuesta originalmente de 16 compases también se fraccionó en regiones de 8 compases para el tratamiento dentro de la adaptación; la melodía se encuentra en bloques de tres voces armonizadas a 3ras, 5tas y/u octavas, acompañada por bloques de tres voces de relleno armónico. Tanto las secciones de A como las secciones de B presentan a las percusiones y la batería interpretando patrones rítmicos correspondientes al primer periodo.

6 **B11** Quimera



La sección C, correspondiente a los mambos, presenta una idea melódico-rítmica fraccionada en tres bloques de instrumentos que interpretan las melodías a unísono o por 3ras (saxofón alto con eufonio, saxofón soprano con saxofón barítono, y trompeta con trombón) que se van presentando cada 8 compases y que en los últimos 16 compases de la sección se complementan unos a otros para mostrar la idea general, todo sobre una armonía más espaciada y tradicional. Durante esta sección las percusiones y la batería interpretan los patrones rítmicos correspondientes a la 'transición' y al segundo periodo.

C3 Quimera 15



LA sección de solos se realiza sobre la forma de A y B (40 compases en total) y resuelve a la sección C2 donde el mambo se presenta sin la tercera voz ejecutada por la trompeta y el trombón. Posterior a esto, se presenta el soli realizado por toda la cuerda de vientos de la banda donde las líneas melódicas de esta sección denotan una clara influencia del be-bop y de la propuesta melódico-rítmica de la agrupación Irakere en su trabajo discográfico “Misa Negra”, combinado con nociones melódicas de las músicas tradicionales del pacífico norte colombiano; la armonización de las voces se realizó por 3ras presentando 3 voces en bloques de a 2 instrumentos.

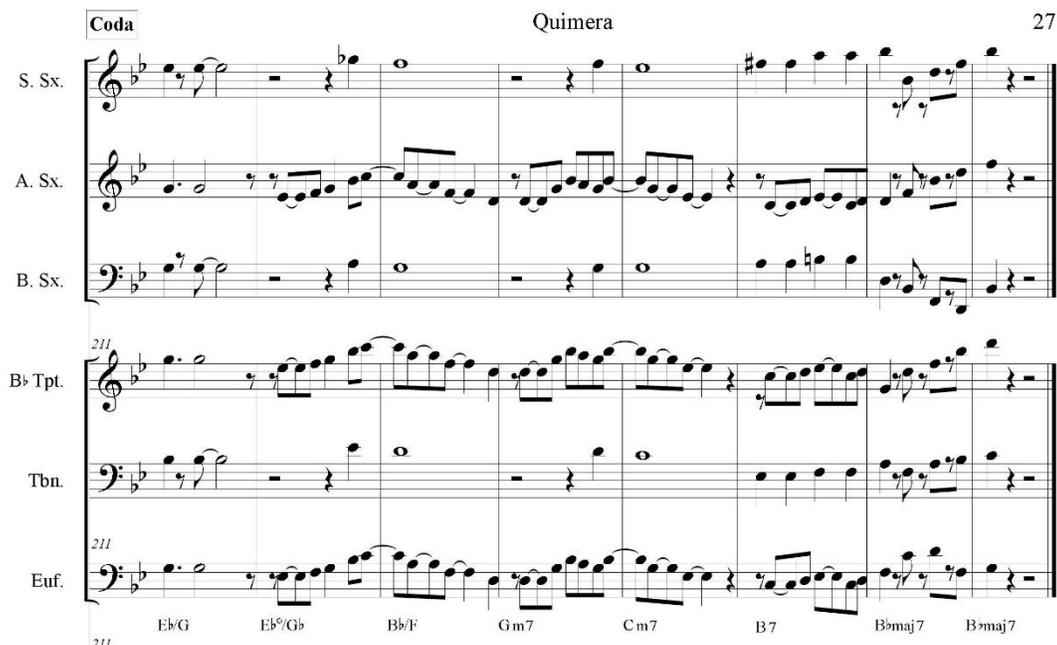
Soli Quimera 23



179

Para finalizar el tema, se presenta nuevamente la sección de B con una Coda que es variación de la misma, finalizando con un corte aplicado por toda la banda con acentos sobre los contratiempos del penúltimo compás y terminando sobre el primer tiempo del último.

Coda Quimera 27



The musical score is for a 'Coda' section of a piece titled 'Quimera', starting at measure 27. It features six staves: S. Sax., A. Sax., B. Sax., B♭ Tpt., Tbn., and Euf. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs. At the bottom, there are harmonic markings: Eb/G, Eb°/Gb, Bb/F, Gm7, Cm7, B7, Bbmaj7, and Bbmaj7.

4. Adaptación abosao (“Fidelina”)

(Anexo Externo 20 y 21)

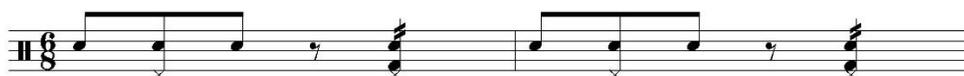
Este abosao perteneciente al repertorio de músicas tradicionales del pacífico norte colombiano presenta 3 secciones melódicas relacionadas con 2 periodos rítmicos de la siguiente forma: El primero periodo se relaciona directamente con las secciones melódicas A y B, y el segundo con la sección melódica C y la parte de improvisaciones.

Desde el punto de vista de las percusiones, podemos encontrar que durante el primer periodo el bombo interpreta un patrón de 1 compás donde se combina el paliteo, que va sobre la 2 y la 5 corchea, con la ausencia de sonido sobre el primer tiempo y los golpes abiertos y cerrados en el parche dando una sensación de acento sobre la 5 corchea, similar a la del patrón del redoblante quien marca muy bien las tres primeras corcheas y después redobla sobre la 5; todo esto se acopla con el patrón rítmico de los platillos de latón que consta de dos compases y marca acentos sobre la 1 y la 5 corchea de un compás y sobre la 2 del otro (Anexo Externo 22).

En el segundo periodo el bombo se cierra completamente interpretando un patrón de 1 compás donde el paliteo se mantiene igual pero solo se acentúa la 5 corchea sobre el parche pero cerrada; por su parte, los platillos se mantienen en el mismo groove del primer periodo y el redoblante puede optar por “empalillar” acentuando la 1 y 4 corchea o abrir a Jam Block o la Campana (Anexo Externo 23). Entre el primer y el segundo periodo se puede exponer una ‘transición’ en donde el bombo

realiza unas líneas rítmicas en forma de llamado para el cabio de groove y el redoblante genera un redoble constante sobre el parche para resolver junto al bombo al segundo periodo (Anexo Externo 24).

Para generar el patrón rítmico de adaptación a la batería del primer periodo se buscó que el hi-hat cumpliera la función del ‘paliteo’ de la tambora (corcheas 2 y 5), que el bombo marcara el acento del golpe abierto de la tambora sobre la última negra del compás, el redoblante interpretara el patrón tradicional y los toms y platos se usaran como elementos de orquestación (Anexo Externo 25)



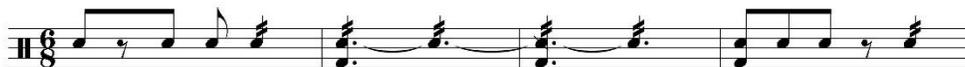
Para el segundo periodo se varía entre dos patrones rítmicos: En el primero el redoblante puede ‘empalillar’ acentuando la primera y la cuarta corchea, el hi-hat se mantiene simulando el paliteo, y el bombo no presenta actividad, haciendo alusión a que en el patrón de la tambora, para los segundos periodos, los golpes presentes en el parche son completamente apagados:



El otro patrón posible hace relación a las nociones del jazzpalo, donde intervienen otros elementos del set como el jam block o la campana; el hi-hat se mantiene en la función del paliteo, el bombo no interviene, haciendo alusión a la tambora, y el redoblante responde al patrón del jam block o la campana (series de dos corcheas en cada tiempo fuerte, creándose la combinación de 1-2 y 4-5 corchea) con acentos sobre la tercera y la quinta corchea (Anexo Externo 26):



En el groove durante la transición el hi-hat se mantiene emulando al palo de la tambora, mientras el redoblante ejecuta el patrón tradicional de esta sección y apoya los primeros tiempos de los compases puesto que son puntos que también marca con fuerza la tambora (Anexo Externo 27):



Durante el proceso de adaptación al formato, se realizó un esquema para tener claridad sobre las distintas funciones de los instrumentos en cada sección:

FIDELINA								
	Intro	A x 2	B	C x 2	A x 2	B	C	C1
Sax soprano								
Sax alto								
Barítono								
Trompeta								
Trombón								
Eufonio								
Piano								
Bass								
Batería								
Bombo								
Chailanes								

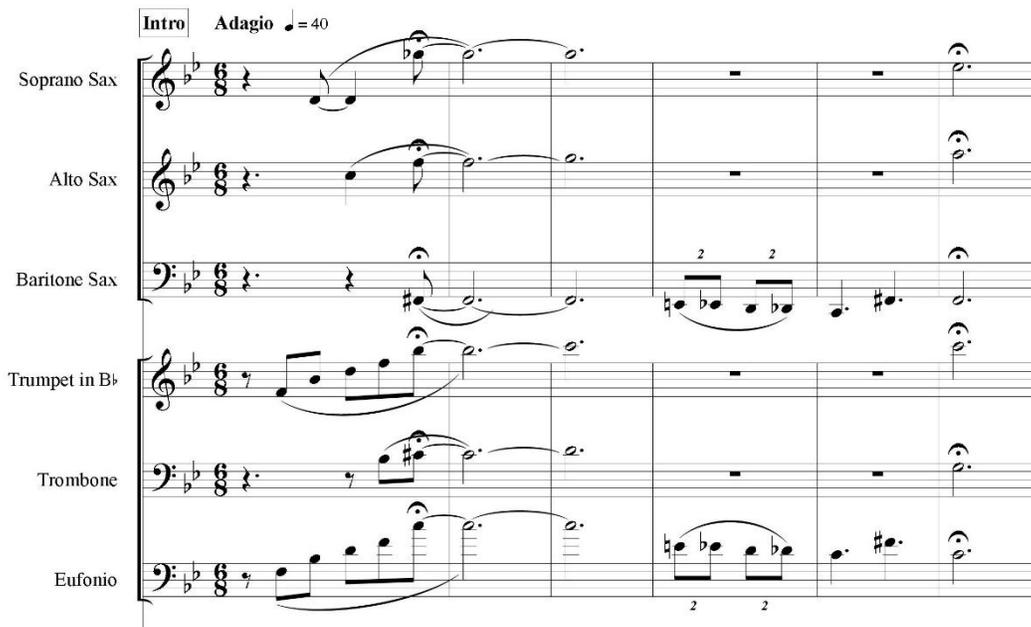
FIDELINA								
	Solo	Background	Soli	A x 2	B	C	C1	Coda
Sax soprano								
Sax alto								
Barítono								
Trompeta								
Trombón								
Eufonio								
Piano								
Bass								
Batería								
Bombo								
Chailanes								

CONVENCIONES			
Groove		Relleno armónico	Respuestas
Melodía		Acompañamiento	Mambo interno
Contramelodías		Hits	Canon

La adaptación final presenta una forma *AA-B-CC-AA-B-CC-SOLOS-SOLI-AA-B-CC-CODA*; el acompañamiento del piano y el bajo se mantienen en lógica de los patrones tradicionales de las percusiones del abosao, con acentos sobre la primer y la quinta corchea del compás, y la armonización general de las voces de los rellenos armónicos y de los hits se realizó en lógica de destacar las notas características de los acordes (3ra y 7ma) complementando con las demás notas que componen los acordes (tónica y 5ta) y los colores (9, 11 y 13). Así mismo, el arreglo se adecuó según las cualidades de los instrumentos, designando los pasajes más rápidos o con saltos de intervalos grandes a los saxofones y las melodías principales a los dos instrumentos con tímbricas más altas (saxofón soprano y trompeta).

El tema inicia con una introducción del bloque de vientos donde se sugiere la melodía pero se interpreta de forma rubateada, creando un engranaje entre las voces de cada uno de los instrumentos que termina de conectar en el calderón.

Intro **Adagio** ♩ = 40



La sección A se presenta con la melodía interpretada por la trompeta apoyada por un corte de la base rítmica que demarca el tempo con el que se seguirá el tema; a partir de allí ya hacer presencia toda la banda desde sus distintos roles, donde se puede ver como el eufonio cumplen con funciones de 'culebreo' y los demás instrumentos de viento realizan hits sobre la melodía principal mientras las percusiones y la batería se encuentran interpretando en el primer periodo del groove.

FIDELINA 3



S. Sax.
A. Sax.
B. Sax.
B♭ Tpt.
Tbn.
Euf.

F7 F7 Cm6 E♭6 Gm7 Gm7

En la sección B la melodía queda a cargo de la cuerda de saxofones quienes realizan esta interpretación octavando la melodía, mientras los bronce generan los hits correspondientes a esta sección donde las frases de la melodía principal se hacen más cortas y el motivo rítmico principal de la sección es la agrupación de corchea-negra o visceversa.

FIDELINA 7



S. Sax.
A. Sax.
B. Sax.
B♭ Tpt.
Tbn.
Euf.

La sección C aparece inmediatamente después de la B pero no supone un cambio de intención como si lo hará más adelante en el tema; posterior a ella se reexpone el tema con unos cambios de función de los instrumentos: La melodía se realiza en bloque entre la trompeta y el trombón a octavas, el eufonio es doblado por el saxofón soprano también en octavas y los saxofones alto y barítono realizan un mambo interno en la sección; todas las entradas a las secciones A presentan un apoyo por parte de la base rítmica compuesto por tres negras y una secuencia de acordes preparando el Bb presente en el segundo compás de la sección.

A  FIDELINA 11



S. Sax. *ff* *f*

A. Sax. *ff* *f*

B. Sax. *ff* *f*

B♭ Tpt. *ff* *f*

Tbn. *ff* *f*

Euf. *ff* *f*

Em7(b9) Bb/D F7 F7 Cm6 E♭6 Gm7 Gm7

La sección B vuelve a presentar la melodía armonizada en tres voces a octavas, acompañada por hits realizados por el bloque de bronce mientras las percusiones y la batería se mantienen realizando funciones del primer periodo y precede a la sección C donde se distribuye el mambo original del tema en tres bloques de instrumentos (barítono-eufonio, trombón-alto y soprano-trompeta) donde cada una de las líneas melódicas complementa las otras; en esta sección la armonía empieza a tener más espacio y las percusiones y la batería ejecutan los patrones de transición para derivar al segundo periodo en la sección de solos.

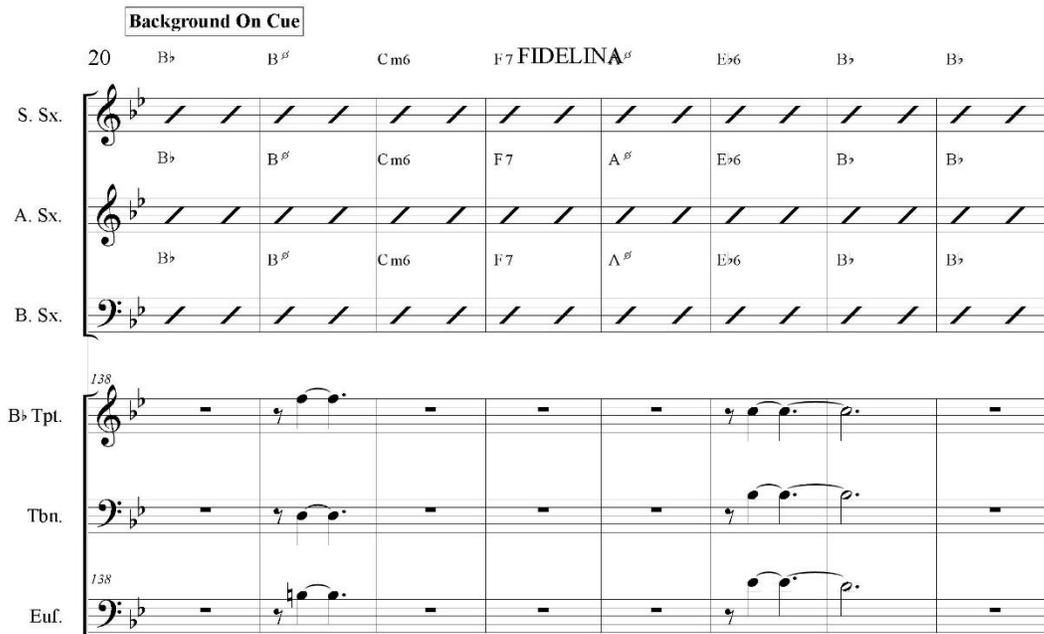
C FIDELINA 17



La sección de solos se realiza sobre la armonía correspondiente a la A y presenta un background que aparece al cue del solista correspondiente, compuesto por notas pesadas, largas, con acentos sobre la segunda corchea, en lógica de la clave marcada por el ritmo de los platillos de latón; al finalizar el background se puede volver a la sección de solo para darle espacio a otro solista o salir a la siguiente sección.

Background On Cue

20 B[♭] B[♭] Cm6 F7 FIDELINA[♭] E[♭]6 B[♭] B[♭]



Posteriormente se encuentra el soli donde el bloque de tres saxofones tiene mayor protagonismo; las líneas melódicas recrean la melodía principal del tema con unas variaciones melódico-rítmicas llevadas hacia la fusión con los elementos del latin-jazz y el be bop presentes en el proyecto. Durante los últimos 8 compases del soli se integra la cuerda de bronce para generar un final contundente de la sección.

FIDELINA **D.S. al Coda 25**



178

S. Sax.

A. Sax.

B. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euf.

El tema vuelve a exponerse completamente (AA-B-CC) y finaliza con una coda donde se exponen el motivo y el apoyo armónico-rítmico principal del tema cayendo sobre unos largos calderones.

FIDELINA

26 **Coda**



186

S. Sax.

A. Sax.

B. Sax.

B♭ Tpt.

Tbn.

Euf.

Anexo 1: Recursos musicales

- Armonías, en algunos puntos, a partir de ciclos de 4 cuartas como forma de rearmonización.
- “Solis” influenciados por frases del lenguaje “be bop”, cuyo referente en lo latino es el grupo Irakere.
- Uso minucioso de dinámicas, tanto en los matices como en las densidades armónico-melódicas.
- Uso de campanas para dar contrastes entre secciones.
- El bajo y los instrumentos melódicos graves en unísonos con síncopas y tensiones.
- Realización de mambos simultáneos y divididos según las características tímbricas, por cuerda o por características acústicas.
- Realización de líneas melódico-rítmicas que sirvan como guías al barítono o al bombardino para la realización de improvisaciones, siguiendo el concepto del “culebreo”
- Realización de cortes concordantes con el estilo.
- Motivos rítmicos de desplazamiento dispuestos en las ideas melódicas.
- Rearmonización a partir de sustituciones tritonales, préstamos modales, interpolación y acordes de paso.

Anexo 2: Transcripción Fidelina

Fidelina

Abosao

Chirimia tradicional

Transcripción: Cristian Martínez

A

Soprano Sax

Piano

S. Sax.

Pno.

S. Sax.

Pno.

A'

S. Sax.

Pno.



Chord progressions for the first system (Piano):

- Abmaj7/Bb
- Gm7/Bb
- Abmaj7/Bb
- Dm7/F
- Bbmaj7/C

Chord progressions for the second system (Piano):

- Gm7/Bb
- Abmaj7/Eb
- Dm9/A

Chord progressions for the third system (Piano):

- Ebmaj7
- Emaj7#11
- Fm6
- F7
- Bbmaj7
- Abmaj7/Bb
- Gm7/Bb
- Abmaj7/Bb

Additional markings: **A** above measure 1, **A'** above measure 14, and **Dm7/F** below measure 20.

2 Fidelina

21

S. Sx.

Pno.

B \flat maj7/C Gm7/B \flat A \flat maj7/E \flat

28

S. Sx.

Pno.

Dm9/A E \flat maj7 E maj7#11 Fm6 F7 B \flat maj7 B \flat

35

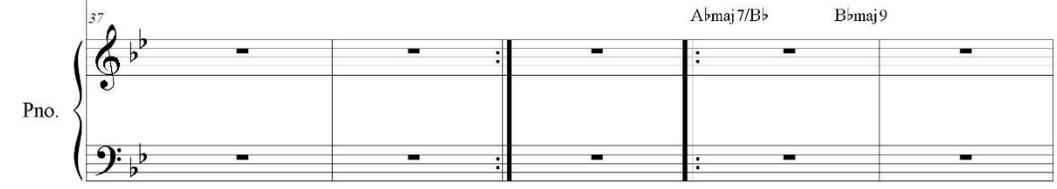
S. Sx.

Pno.

F

Fidelina C Repeat to Cue and D.C. 3

37
S. Sx. 

Pno. 

42
S. Sx. 

Pno. 

Anexo 3: Células rítmicas

CÉLULAS RÍTMICAS

Músicas Tradicionales Pacífico Norte Colombiano

Andrés Mateus

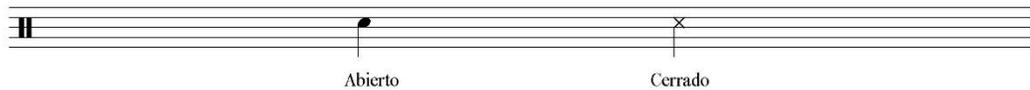
CONVENCIONES

Bombo



Abierto Apagado Abierto (Parche Izq) Apagado (Parche Izq) Palo en la madera

Chailanes (platillos)



Abierto Cerrado

Jazzpalo



Caja Abierta Caja Empalillado Jam Block Campana (Grave) Campana (Agudo) Tamborito (Grave) Tamborito (Agudo) Plato

2

CÉLULAS RÍTMICAS

PORRO CHOCAANO

Bombo

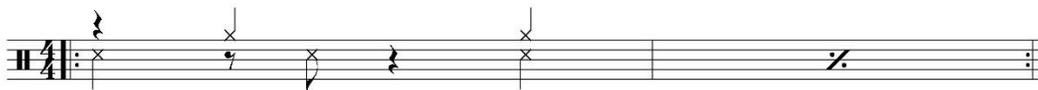
1° Periodo



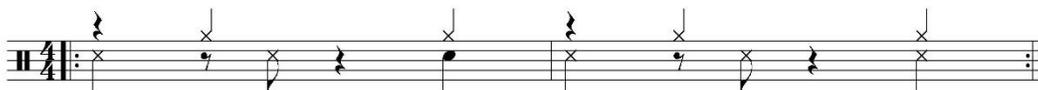
Transición



2° Periodo



Variación



Chailanes

1° y 2° Periodo



Transición

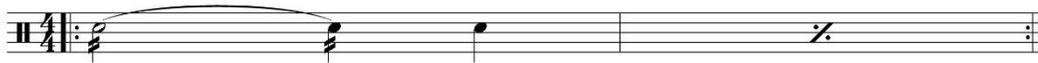


CÉLULAS RÍTMICAS

3

Jazzpalo

1° Período



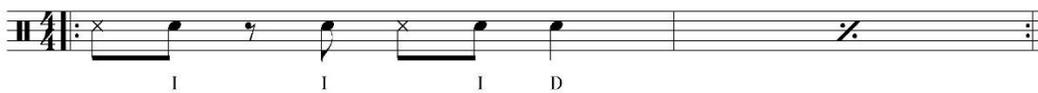
Variación



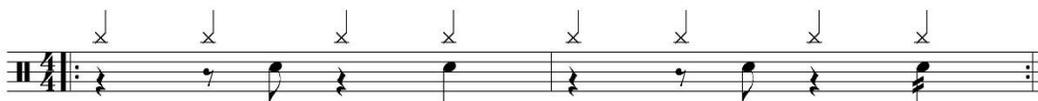
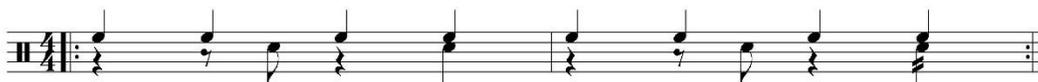
Transición



2° Período



Variaciones



4

CÉLULAS RÍTMICAS

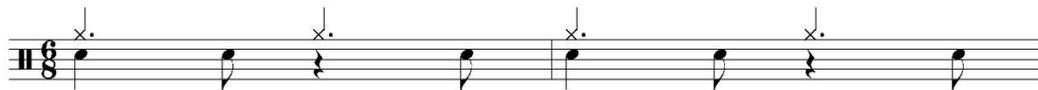
PASILLO

Bombo

Apertura



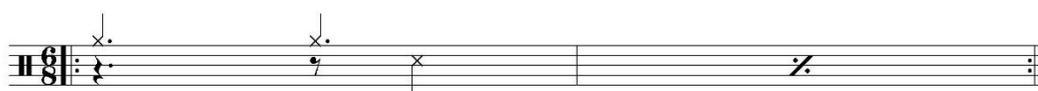
Cierre



1° Periodo



2° Periodo



Cierre en medio respecto a la melodía



CÉLULAS RÍTMICAS

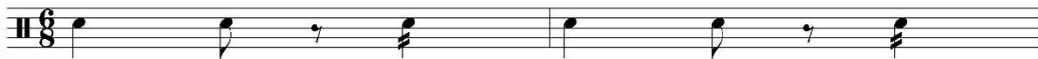
5

Chailanes

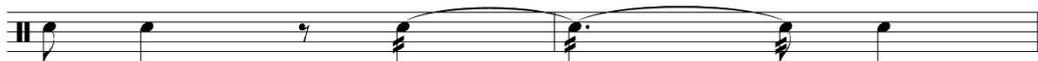


Caja

Apertura



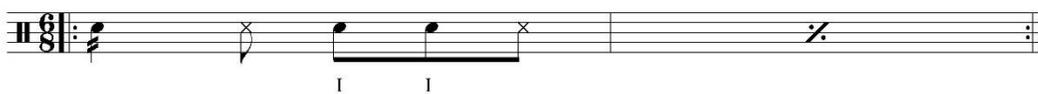
Cierre



1° Periodo



2° Periodo



CÉLULAS RÍTMICAS

7

Jazzpalo

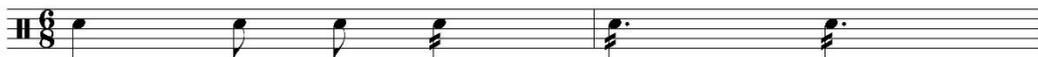
1° Período



Variación



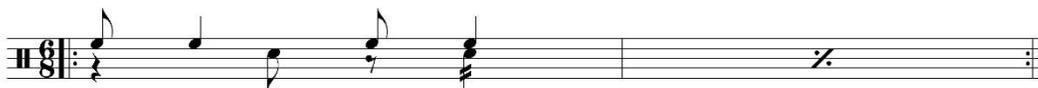
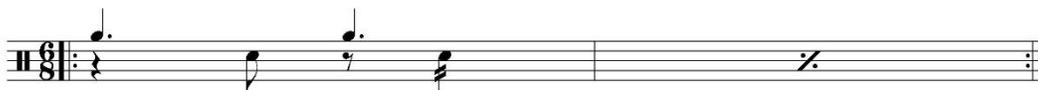
Transición



2° Período



Variaciones



Referencias Bibliográficas

Anónimo. (2012). REGIÓN DEL PACÍFICO. Colombia.

Cristancho, N. (2008). *LA DANZA Y EL PASILLO CHOCOANOS, CONCEPTOS DE IMPROVISACIÓN EN EL CONJUNTO "CHIRIMÍA" APLICABLES AL PIANO-JAZZ*. Bogotá D.C.: Universidad Javeriana.

Lozano, D. A. (2011). *LOS RITMOS CORTESANOS DEL DEPARTAMENTO DEL CHOCÓ Una mirada a su folclore*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional.

Valencia, L. V. (2009). *AL SON QUE ME TOQUEN CANTO Y BAILO. Cartilla de iniciación musical*. Quibdó, Colombia: Ministerio de Cultura de la República de Colombia.

Valencia, L. V. (2010). *UNA MIRADA A LAS AFROMÚSICAS DEL PACÍFICO NORTE COLOMBIANO*. Quibdó: ASINCH.

Valencia, L. V. (2016). *LA CHIRIMÍA CHOCOANA UN FORMATO MUSICAL EMBLEMÁTICO. Territorio de la Chirimía, 4*.