

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

PROGRAMA RECONOCIMIENTO DE SABERES



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

**DOS COMPOSICIONES Y DOS ARREGLOS DE CHIRIMÍA CAUCANA ADAPTADA A QUINTETO
DE JAZZ**

**JULIÁN GÓMEZ
CÓDIGO: 20161598152**

**ÉNFASIS: INTERPRETACIÓN
MODALIDAD: CREACIÓN O INTERPRETACIÓN**

**BOGOTÁ D.C.
2018**

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

PROGRAMA RECONOCIMIENTO DE SABERES

**DOS COMPOSICIONES Y DOS ARREGLOS DE CHIRIMÍA CAUCANA ADAPTADA A QUINTETO
DE JAZZ**

JULIÁN JAVIER GÓMEZ GARCÍA

CODIGO: 20161598152

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO: Mauricio Lozano

MODALIDAD: Creación e interpretación

ÉNFASIS: Interpretación

BOGOTÁ D.C.

2018

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Javier y Carmenza por todo su apoyo, el acercarme a la música y tradiciones, a Paola por su colaboración, a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y profesores: Mauricio Lozano, Miryam Arroyave, Francisco Castillo, Juan Pablo Rubio, Paola Barrientos, Néstor Lambuley, Ricardo Barrera Tacha, Fernando Arias, Darío Chitiva, Guillermo Bocanegra, Francisco Méndez, a los músicos de la chirimía: Javier Gómez (mi padre), Fausto Castro y Edwin Felipe Vásquez, a los músicos de jazz: Antonio Arnedo, Juan David Mojica, William Pérez y Ramón Berrocal, al músico Misak Julio Calambas por sus anécdotas y flautas. A todos mis ancestros por la música de chirimía y a la música en general por ser mi inspiración de vida...

RESUMEN

Documento enfocado en recuperar y recopilar material de las músicas tradicionales, en este caso, músicas de chirimías del Cauca y así generar un movimiento primordial de difusión. Se realizarán dos composiciones y dos arreglos basados en las chirimías tradicionales del departamento del Cauca en su formación mas autóctona (dos flautas de caña, dos tambores, redoblante, charrasca y mates o maracas) y adaptarlo a formato quinteto de jazz (dos saxofones, guitarra eléctrica, contrabajo y batería). Simultáneamente se habla de cómo la música crea una identidad y esta sirve para crear nación. Paralelamente se habla de los dos formatos; en chirimía se contextualiza el género y en el jazz se habla de las principales agrupaciones de Colombia que han experimentado con las músicas tradicionales y modernas y sus influencias.

PALABRAS CLAVE

Chirimía Caucana, Jazz, Músicas tradicionales, Músicas modernas, World music, Mezcla, Composiciones, Arreglos.

ABSTRACT

Document focused on recovering and collecting the material of traditional music, in this case, music from the mountains of Cauca and thus generate a primordial movement of diffusion. Two compositions and two arrangements were made in the traditional of the department of Cauca in their most autochthonous formation (two flutes of reed, two tambores, snare, charrasca and mates or maracas) and adapted to a jazz format (two saxophones, guitar electric, double bass and drums). Simultaneously we talk about how music creates an identity and this serves to build a nation. At the same time, the two formats are discussed; in chirimia the genre is contextualized and in jazz we talk about the main groups in Colombia that have experimented with traditional and modern music and their influences.

KEY WORDS

Chirimia Caucana, Jazz, Traditional music, Modern music, World music, Mixture, Compositions, Arrangements.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

Pregunta Problema
Justificación
Antecedentes
Objetivo general
Objetivos específicos
Metodología

CAPÍTULO I. LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE NACIÓN

1.1 MUSICA Y NACIÓN

- 1.1.1 Breve historia de la conformación musical de la nación colombiana
- 1.1.2 Las músicas regionales
- 1.1.3 Tradición y contemporaneidad

CAPÍTULO II. LOS DOS FORMATOS: LAS CHIRIMÍAS Y MEZCLAS MUSICALES DE JAZZ CON MUSICAS DEL MUNDO

2.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS CHIRIMIAS

- 2.1.1 Origen de las chirimías del Cauca
- 2.1.2 Instrumentos
- 2.1.3 Ritmos
- 2.1.4 Contextos ó eventos donde se interpreta esta música
- 2.1.5 Zonas relevantes de esta música
- 2.1.6 Impacto que tiene esta música en la región

2.2 AGRUPACIONES Y/O MÚSICOS DESTACADOS DE COLOMBIA QUE HAN EXPERIMENTADO LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE NUESTRO PAÍS Y LAS HAN MEZCLADO CON EL JAZZ, MÚSICAS MODERNAS Y DEL MUNDO

- 2.2.1 Antonio Arnedo
- 2.2.2 Juancho Valencia (Puerto Candelaria)
- 2.2.3 Curupira
- 2.2.4 Juan Guillermo Villareal

2.3 MÚSICOS DE JAZZ A NIVEL MUNDIAL QUE HAN HECHO EXPERIMENTOS CON OTRAS MÚSICAS

- 2.3.1 Charles Mingus (Cumbia y Jazz Fusión 1975)
- 2.3.2 Avishai Cohen (At Home 2005, Continuo 2006)
- 2.3.3 Paquito d´Rivera (Tema: Panamericana Suite, Documental Calle 54)

Capítulo III. DOS COMPOSICIONES Y DOS ARREGLOS DE CHIRIMÍA CAUCANA ADAPTADA A QUINTETO DE JAZZ: CONCIERTO.

3.1 DESARROLLO DE LOS ARREGLOS Y COMPOSICIONES

- 3.1.1 Transcripciones
- 3.1.2 Análisis de los temas
- 3.1.3 Adaptación
- 3.1.4 Instrumentación
- 3.1.5 Armonías
- 3.1.6 Métricas irregulares

3.2 ARREGLOS Y COMPOSICIONES Y SU ANÁLISIS

- 3.2.1 Partituras y análisis formal del tema “El Cerote”
- 3.2.2 Partituras y análisis formal del tema “Sapiroco”
- 3.2.3 Partituras y análisis formal del tema “Misak”
- 3.2.4 Partituras y análisis formal del tema “Suite Chirimía”

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto busca identificar y reconocer aquellas manifestaciones tradicionales colombianas, especialmente del sur del país, partiendo de terrenos en los cuales se presentan e interactúan con músicas contemporáneas, en este caso el jazz, que musicalmente hablando ha desarrollado técnicas muy elaboradas, lo cual hace que la interacción de estas músicas sea un camino de ida y vuelta, de enriquecimiento recíproco.

Este trabajo se desarrolla en tres etapas que se presentan a continuación:

En la primera sección se plantea la importancia de la música en la creación de la nación colombiana: tanto las músicas tradicionales como el modernismo cultural que hacen parte de una sociedad. Se exploran la importancia histórica de la música para crear y componer el sentimiento nacional, el ascenso y caída de algunos ritmos que pretendieron ser “nacionales” y el resurgir de la *nueva música colombiana*. Además, se explora cómo la música colombiana interactúa con otros ritmos para generar y vincular a un país en constante movimiento.

La segunda sección está dedicada a la contextualización histórica de las chirimías, cómo esta manifestación ha llegado a constituirse en uno de los valores culturales más importantes de la región, las zonas relevantes, los instrumentos y los ritmos más ejecutados. De otro lado, es un acercamiento a las personas que mantienen vigente esta tradición, por parte de los que pertenecemos al contexto actual moderno y así buscar que esta música permanezca viva y en movimiento. Este movimiento es natural, cómo se incrustan e integran con otros elementos de la globalización donde articulan sus múltiples posibilidades de expresión y creación.

La tercera y última parte es la elaboración de los arreglos y composiciones en donde se hace un análisis de cada uno de los temas. Este material puede ser importante pues se crea identidad cultural y hará parte del patrimonio musical de nuestro país.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo puedo desarrollar el proceso de composiciones y arreglos de chirimía caucana adaptada a quinteto de jazz?

JUSTIFICACIÓN

Es importante recuperar y recopilar material de las músicas tradicionales, en este caso, música de chirimías del Cauca y así generar difusión. Así como es importante reconocer la música tradicional desde su esencia más pura, también es significativo dinamizar estas tradiciones con nuevo material compositivo, arreglos y adaptaciones en distintos formatos musicales. La música siempre está en constante cambio, así que es una buena oportunidad para experimentar nuevas sonoridades, mezclas, incluyendo rasgos de músicas tradicionales.

En la realización de este trabajo, es grato pensar que puede ser un material útil de investigación para los estudiantes del Proyecto Curricular de Artes Musicales, para futuros estudiantes que necesiten realizar sus proyectos de grado, para egresados y docentes que estén interesados en conocer y ampliar nuevas herramientas de investigación y para los compositores porque este trabajo les ofrece un material dinámico de adaptaciones, arreglos y composición. Igualmente, este trabajo puede ser de interés para las personas interesadas en conocer la música de chirimía, en entender su comportamiento musical y en escuchar

nuevas propuestas musicales que muestren las sonoridades características de esta tradición musical combinada con sonoridades venidas de otros contextos culturales y musicales.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Arte y culturas tradicionales populares* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, porque está enfocado a resaltar las músicas tradicionales y plantea la importancia de rescatarlas, investigarlas, difundirlas y promoverlas. Otro enfoque importante en este proyecto es intentar que este tipo de manifestaciones se mantengan y, al mismo tiempo, puedan ser reconstruidas. Del mismo modo, este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Estudios del campo musical y musicológico* del Proyecto Curricular de Artes Musicales, particularmente las temáticas Musicología, Teoría musical, Propuesta interpretativa fundamentada en investigación y creación de repertorio, y Etnomusicología.

ANTECEDENTES

Desde temprana edad tengo un vínculo muy fuerte con las chirimías del Cauca, soy de Popayán y, por iniciativa de mi padre que siempre tuvo su agrupación tradicional del Cauca-estoy muy influenciado por estas músicas. Actualmente soy contrabajista de jazz, intérprete y docente, así que sería una buena oportunidad para incorporar este conocimiento a mi presente musical con el fin de generar una mezcla interesante entre estos formatos; investigar nuestra música tradicional y, al mismo tiempo, dinamizarla.

Mi experiencia personal con esta música inicia un 31 de octubre de 1987, en mi pueblo Timbío - Cauca, con la chirimía Mastales Infantil, agrupación conformada por familiares, vecinos y amigos del pueblo, haciendo un desfile a lo largo del pueblo, como usualmente lo hacen las chirimías. Con esta agrupación tuve la fortuna de participar en diferentes eventos a nivel nacional e internacional, como: “Festival de festivales” (Ibagué, 1987), “Festival folclórico del Pacífico” (Buenaventura, 1987), “Festival Mono Núñez” (Ginebra-Valle), siendo elegidos en el año 1988 como la mejor expresión autóctona y, en el año 1989, ganadores del primer lugar en la modalidad instrumental; igualmente, en el “Concurso de chirimías de Popayán” ocupamos el primer lugar en 1990, fuimos también seleccionados para representar a Colombia en “Exposevilla 92” (Sevilla – España, 1992).

Marco Antonio Valencia Calle es un importante escritor nacido en Popayán, quien ha escrito desde poesía hasta novelas, pasando por artículos de prensa, de revistas y periódicos, en varios de sus escritos se ha interesado por contextualizar temas característicos de su región. Es el caso del artículo “La chirimía y el diablo de Popayán”, que hace parte del libro inédito *Leyendas extraordinarias de Popayán* (2014). Cabe destacar una cita de este texto que me parece muy importante, donde explica lo fuerte que es este formato en la región: “Sin lugar a dudas, la chirimía es el estilo musical que representa al departamento del Cauca en el mundo, así como la carranga a los boyacenses y el vallenato a los costeños. Nada más típico, popular, carnavalesco, ancestral y propio del Cauca que la música de chirimía. Y por eso, es que en todo festejo, evento y acto cultural para representar a nuestra región a nivel nacional e internacional, hay presencia de chirimías. Con la chirimía marcamos territorio, hacemos la diferencia, aportamos a la cultura del mundo un sonido, un estilo, una forma y manera propia de vivir las alegrías y las penas”.

OBJETIVO GENERAL

Realizar dos composiciones y dos arreglos basados en las chirimías tradicionales del Cauca en su formación mas autóctona (dos flautas de caña, dos tamboras, redoblante, charrasca y mates o maracas) y adaptarlas a formato quinteto de jazz (dos saxofones, guitarra eléctrica, contrabajo y batería).

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recopilar dos (2) temas tradicionales de las chirimías y realizar un arreglo a cada uno (Bambucos).
- Componer dos (2) temas relacionados con las chirimías (pasillo) y (Suite: Danza, Bambuco, pasillo).
- Realizar la adaptación de los instrumentos de la chirimía al quinteto de jazz.
- Llevar a cabo un recital donde en la primera sección de cada tema estará el formato tradicional de las chirimías y en la segunda el formato de jazz.
- Interpretar los temas de tal manera que en el formato de chirimía, armónicamente, estén construidas de la forma mas tradicional posible y adaptar estas melodías al formato de jazz, que por naturaleza va a sonar moderno.

METODOLOGÍA

Actividades

- Consulta bibliográfica de documentos donde se contextualice el género, sus intérpretes, los instrumentos y formatos instrumentales.
- Consulta y análisis de material fonográfico
- Recopilación, consulta y análisis de material audiovisual en diferentes escenarios:
 - o Fiestas tradicionales
 - o Fiestas religiosas
 - o Eventos culturales
- Selección de dos temas tradicionales de chirimías del Cauca.
- Transcripción de dos temas tradicionales de chirimías del Cauca.
- Análisis de los temas:
 - o Melodías
 - o Armonías
 - o Patrones rítmicos
- Construcción de los arreglos y composiciones de cuatro temas de chirimía al formato jazz:
 - o Instrumentación
 - o Ideas melódicas
 - o Ideas armónicas
 - o Patrones rítmicos
 - o Desarrollo de la forma y secciones musicales
- Diseño y transcripción de las entrevistas, interpretación de la información arrojada
- Edición de partituras
- Edición del trabajo escrito

- Montaje de la socialización
- Socialización

Herramientas metodológicas

- Entrevistas a Javier Gómez (director musical, flautista y guitarrista de la agrupación Mastales); Felipe Vivas (director y flautista de la agrupación Alma caucana); Carlos Miñana (profesor de la Universidad Nacional de Colombia, antropólogo y gran investigador de las prácticas indígenas y campesinas del Cauca); Antonio Arnedo (saxofonista y compositor, profesor de la cátedra de jazz en la universidad nacional de Colombia)
- Registro fotográfico de las entrevistas, el proceso de montaje y concierto final
- Registro audiovisual del proceso de montaje y concierto final

CAPÍTULO I.

INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE NACIÓN

1.1 MÚSICA Y NACIÓN

1.1.1 Breve historia de la conformación musical de la nación colombiana.

La música es un referente de construcción que permite generar sentimientos de fraternidad y unión en una comunidad determinada, es decir, la música es una de las variables a tener en cuenta en la construcción y definición de los sentimientos nacionales. Como ha mencionado Benedict Anderson, la nación es una comunidad imaginada que se construye a partir de referentes específicos de identidad y que une a personas que no se conocen físicamente. De esta manera, la música se convierte en una de las formas de compartir y gozar de la compañía del otro que es igual a mí y que, por tanto, merece ser tratado con camaradería, hasta familiarmente.

La nación es memoria y reconocimiento, por ello son múltiples los canales que nos evocan la familiaridad nacional. La construcción nacional, además, atraviesa por caprichos políticos, rechazos y aceptaciones de referentes internos o externos que obedecen a un deber ser, definido por los Padres de la Patria, ya sean aquellos fundacionales e históricos o aquellos representantes políticos contemporáneos. Es por estas razones que creemos que la nación es una construcción socio-política y su definición está enmarcada en elementos específicos aceptados y promovidos institucionalmente. Dichos elementos pueden ser pre-existentes culturalmente o pueden ser promovidos por decisiones arbitrarias por parte de las autoridades de la comunidad.

Así mismo, la música crea un “principio espiritual resultado de compilaciones profundas de la historia” (Fernández, Pp. 64) puesto que representa un tipo de historia, una formación y construcción del relato que se cuenta todos los días y hace de la nación un unísono histórico-cultural. Razón por la cual es uno de los medios más eficientes para crear y recrear el sentimiento de identidad nacional. La música cuenta historias, resalta hechos y momentos, pero también genera pasiones provoca sentimientos y precipita reacciones.

Colombia se ha construido nacionalmente en dos vías, desde lo local hacia lo global, cuando elementos de una zona específica se proyectan a todo el territorio nacional con el fin de construir una identidad global, y desde lo global hacia lo local, cuando se decide desde ciertas instituciones los elementos culturales y artísticos que deben ser parte de las características nacionales de los habitantes del territorio colombiano.

Las élites criollas colombianas, inventaron e iniciaron el proceso de colombianización tras la independencia como una forma de marcar la diferencia frente al imperio español. La colombianización fue la mezcla del amplio componente cultural español con aquellos elementos propios de la élite criolla y algunos aspectos de la baja cultura del pueblo. Si bien lo blanco y europeo siempre predominó en el deber ser del “nuevo colombiano”, algunos elementos de la mezcla cultural sobrevivieron y definieron los primeros momentos del “ser colombiano”.

Vale la pena recordar que tras la independencia el país se debatió entre la ruptura total con el legado imperial y la continuidad del mismo. Por supuesto, esta dicotomía afectó la manera en que se crearía la nueva identidad nacional que se debatía entre un continuismo de los esquemas mentales coloniales y la aceptación de los rasgos culturales campesinos y locales. La lucha era, entonces, entre lo civilizado (europeo) y la barbarie (popular y campesino) (Henaó, 2015, p. 14).

Yecenia Henaó describe el proceso de aceptación del bambuco en la alta sociedad Santaferense, haciendo hincapié en la original aversión de las clases altas por un ritmo que se asumía como una “degeneración” de las influencias hispánicas en el territorio neogranadino, en pocas palabras, al provenir de las clases bajas y populares, el bambuco y otros ritmos eran bárbaros e incultos. Sin embargo, la penetración del bambuco en la sociedad santaferense de entonces fue tan fuerte que, poco a poco se fue aceptando por los miembros de la élite. El proceso se dio, según Henaó, por una canalización del ritmo en conciertos que lo invistieron de cierto respeto y lo mejoraron estéticamente; de esta manera, se configuraría un importante eslabón en la constitución de la identidad nacional y en la relación entre las clases bajas y altas del joven Estado neogranadino (2015, p. 20 – 26).

El bambuco es uno de los mejores ejemplos, pues de manera abierta se intentó hacer de este género musical una forma inconfundiblemente colombiana. Aunque dicho intento fracasó rotundamente, pues las regiones rechazaron este género como una imposición cultural, sí es posible rastrear dichos intentos de ennoblecimiento de esta forma de expresión cultural desde las élites criollas. Thomas Gómez nos recuerda que José María Samper y José David Guarín reconocieron la función política en la cimentación del imaginario de Nación del bambuco en Colombia, e incluso, llegaron a compararlo con el papel de la Marsellesa en la Francia Revolucionaria. Así mismo, Rafael Pombo enaltece y ennoblece éste género musical en su poema “El Bambuco”, en donde le atribuye claros signos fundacionales de la Nación al recordar la supuesta entonación de “La Guaneña” en la batalla de Ayacucho el 9 de diciembre de 1824 (Gómez, 2004 p. 106).

Gómez también nos recuerda que Simón Bolívar y Santander eran aficionados al bambuco. El primero solía presenciar bailes del género en Ibagué y el segundo tocaba piezas musicales de bambuco en el tiple. A partir de estos elementos, el bambuco fue escogido como la música nacional, teniendo una fuerte influencia europea, pero rescatado de la baja cultura, cuando era despreciado y mirado con desdén por la antigua nobleza del Imperio Español (2004, p. 107). Así mismo, el entonces respetado intérprete y compositor Manuel María Párraga, de origen venezolano, impulsó la aceptación del bambuco como música culta. Por otra parte, Juan Crisóstomo Ricaurte escribió y rescató una parte de la historia del bambuco y compuso varias piezas musicales de este género.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la sociedad colombiana comenzó a explorar y redescubrir las raíces culturales, a nivel general, y musicales, en este caso en particular, como detentoras de saberes ancestrales. Por tanto, lo popular comenzó a ser objeto de respeto por parte de las élites. Esto coincide con la emergencia de la literatura romántica y costumbrista en el país (Henaó, 2015, p. 29). Vale la pena resaltar el “mejoramiento” estético por el que

pasaron estos saberes y procesos culturales populares antes de ser plenamente aceptados por la sociedad santafereña.

El proceso de aceptación del bambuco como música nacional fue primero un proceso de aceptación regional y posterior proyección nacional, por lo cual los intentos de implantar el bambuco como canon musical en Colombia, y por tanto la música de la nación, es un proceso de implantación vertical y jerárquico, pues desconoció las expresiones culturales y musicales propias de esas otras regiones que conformaban el territorio nacional. La falta de comprensión de las élites gobernantes de aquello que gobernaban llevaría finalmente al fracaso del bambuco como elemento definitorio de la identidad nacional en el país. Además, dicho fracaso devela, también, el intento de control socio-cultural de las élites a partir de elementos identitarios y homogeneizadores; como menciona Henao “el bambuco fungía como una pieza más del engranaje burocrático de las élites, pues su adopción como ritmo nacional las beneficiaba a éstas más que a los mismos campesinos que le dieron vida” (2015, p. 31).

La coronación del bambuco como ritmo nacional permitió que se encausara una manifestación vernácula popular como símbolo del patrimonio cultural de la nación en gestación. Las élites criollas a partir de la firme determinación de construir un país moderno, al menos en lo formal, consagraron entonces al bambuco como expresión propia para provocar la unidad nacional y política alrededor de elementos comunes homogeneizadores que permitiesen crear un imaginario de antigüedad y proyección hacia el futuro (Cruz, p.221). De esta manera se consolidó el primer proyecto nacional en Colombia a partir de elementos histórico culturales, especialmente en movimientos artísticos/musicales autóctonos y provenientes de las capas bajas de la sociedad colombiana, otorgando legitimidad a las altas esferas frente a las clases más bajas por la asimilación cultural y el imaginario compartido.

Sin embargo, y pese a todos los intentos de homogeneización cultural que se llevaron a cabo en Colombia, la realidad es otra. Colombia se propone como un país diverso étnica y culturalmente; sus diferencias regionales saltan a la vista en las ropas, gastronomía, acentos y música de cada una de las regiones. Desde los vallenatos y cumbias de la costa caribe, pasando por el joropo llanero, el bambuco andino y las chirimías caucanas, Colombia florece como un ramillete frente a su propia diversidad musical. En definitiva, el mestizaje cultural y musical colombiano es amplio y diverso, y aunque existen músicas predominantes dentro del espectro musical colombiano, las expresiones regionales y locales siguen más vivas que nunca como una forma de reivindicación cultural y referente de identidad para muchos colombianos a través de todo el país.

1.1.2 Las músicas regionales

El crecimiento autónomo de las regiones a raíz de la falta de movilidad y condiciones para el transporte interno hicieron que, desde tiempos coloniales, se creara un tipo de identidad típico en cada una de las regiones de Colombia. No solo a nivel musical sino generalmente cultural, que finalmente se vio representado en competencias culturales que llevaron no solo

a regionalismos sino también influyeron en guerras y discriminaciones durante buena parte del siglo XIX y principios del siglo XX.

Colombia es culturalmente diversa gracias a su geografía accidentada que dificultó durante muchos años el contacto permanente y sostenido de las diferentes regiones que componen el país. Esto promovió rasgos culturales característicos que permanecen hasta hoy y que han sido el principal obstáculo para la consolidación de una nacionalidad unívoca. Estos rasgos, sin embargo, siempre fueron vistos como inferiores frente a la cultura hegemónica que venía de la capital del país, Santa Fe de Bogotá. La música nacional colombiana por defecto durante el siglo XIX y parte del XX fue el bambuco, que era escuchada por la élite política bogotana. Esto fue así hasta la llegada de la música costeña, como el vallenato y la cumbia, al centro del país a través de Lucho Bermúdez y su orquesta en 1943 y que hoy en día se erige como uno de los principales pilares musicales para la identificación del ser colombiano.

Aunque la fragmentación colombiana debido a su geografía fue determinante para muchos de los problemas socio-económicos y políticos que hoy hacen parte de nuestra vida nacional, también es cierto que esa misma fragmentación enriqueció considerablemente el acervo cultural del que hoy hablamos. El país se dividió en zonas diferenciadas influidas por procesos de colonización diferentes. Por ejemplo, en la zona sur del país, hacia el río Amazonas, la música tiene un altísimo contenido indígena y una fuerte influencia de las músicas de frontera provenientes de Brasil o Perú. A lo largo del río Amazonas disfrutamos de valsos criollos, mixtianas marineras o hwaynos del Perú; pero por ese mismo río también suben y bajan sambas, batuques, xotes, forros y marchas del Brasil.

Hacia el oriente del país encontramos la vasta zona de los Llanos Orientales en donde el genérico de música llanera esconde “golpes” como el carnaval, San Rafael, zumba que zumba, guacharaca o chipola, entre otros. En los Llanos el joropo es el rey. El joropo se comparte con buena parte de los llanos venezolanos, siendo una música binacional que identifica al conjunto de arrieros y labradores que rompen la tierra arenosa con los cascos de sus animales, mientras claman por agua en fiestas patronales.

El sur de los Andes también tiene su cuota musical. Desde los cafetales del Huila y el Tolima emergen las notas de los tiple y *los llantos de los guaduales* con ritmos de bambucos, guabinas, sanjuaneros, pasillos y rumbas. Con instrumentos que van desde carracas (de burro), pasando por maracas, flautas transversas, tiple y requintos. Más hacia el norte, siguiendo por los Andes, la unidad regional cundiboyacense se hace presente con la fuerte influencia de guabinas y torbellinos; pero hoy por hoy, la música reina de esta zona del país es la carranga, heredada al mundo por el maestro Jorge Velosa. Hacia el occidente, llegando al departamento antioqueño, pasando por lo que hoy denominamos el eje cafetero, son los bambucos y los pasillos quienes dominan.

Más hacia el occidente y limitando con el océano pacífico la vida musical se divide en dos: hacia el norte, en el departamento del Chocó, con influencias negras muy profundas, se escucha la chirimía chocona de origen militar español y a su lado los cantos de los bogas rompen el silencio de los ríos y los mares, los alabaos y arrullos también son protagonistas en las zonas de entre ríos. Más hacia el sur, en los departamentos del Valle del Cauca, el Cauca y Nariño se escuchan los golpes de marimba de chonta que abren el camino para que las

sonoridades del currulao rompan la cotidianidad de los hombres y mujeres que bailan sin tocarse. En el Cauca también hace su aparición la chirimía caucana, muy popular sobre todo en Popayán, siendo música introductoria para la batalla y las formaciones militares. Tanto el ritmo como el instrumento, también llamado chirimía, penetraron fuertemente entre los músicos esclavos e indígenas en la región caucana.

Siguiendo nuestro camino hacia el norte del país, vamos entrando a la región Caribe, territorio donde confluyen los indígenas nativos, los españoles conquistadores y los negros esclavos; y con ellos, sus instrumentos y ritmos. De África llega el tambor mientras que América los recibe con la guacharaca y las gaitas, y por su parte, Europa nos trae el acordeón, el clarinete y las trompetas, entre otros. El Caribe colombiano es la puerta de entrada de los conquistadores y sus costumbres. Por allí llegaron y se quedaron las influencias del mundo metropolitano a las aldeas y pueblos del centro y sur del país, quienes a su vez, y en su debido momento, abrirían camino hacia la selva amazónica y conquistarían los áridos llanos.

En el Caribe las gaitas encendieron las cumbias, los tambores el bullerengue, los porros y el fandango, las puyas y el mapalé se escuchaban entre bombos, platillos, gaitas, pitos, arcos, campanas y tambores africanos como el llamador y la tambora.

Pero si buscamos a la nobleza musical que domina el espectro musical de la costa norte del país, desde la Guajira y la Sierra Nevada de Santa Marta llegan los sonidos polifónicos del acordeón en las manos de juglares que atravesaban valles y montañas para llevar las nuevas a los pueblos más alejados de la región. De costumbres y herencias europeas, estos juglares acordeoneros se juntaron con la guacharaca indígena y la caja negra para darle paso a los sonidos del son, el paseo, la puya y el merengue. Con el tiempo la guitarra, el bajo y otros instrumentos llegarían a complementar el trío base original de lo que hoy se conoce como vallenato, y que es una de las músicas más extendidas en todo el país y una de las principales fuerzas de promoción cultural fuera de las fronteras colombianas, con grandes influencias especialmente en el Caribe y en América Central.

Aún nos queda una última región que ha sabido criarse musicalmente con influencias heterogéneas: San Andrés y Providencia. De todas las regiones colombianas, tal vez es esta la que más ha tenido influencias de músicas extranjeras. Aquí no solamente llegaron los españoles, negros e indígenas, su construcción cultural también recibió a franceses, ingleses y hasta holandeses.

En San Andrés el calypso se combina con las músicas de salón europeos, con el foxtrot, el vals, pasillo y mazurca, la polca, el reggae y la soca son influencias que recorren las tres islas del archipiélago. Sin duda la música religiosa también hace su aporte en esta mezcla musical profunda. Así mismo, el español, el inglés y el creole se combinan para darle letra a las composiciones que hacen de esta isla un punto de encuentro de las corrientes culturales que han poblado a América.

Así son los sonidos de la tierra colombiana que enriquecen su cultura y musicalizan sus paisajes. El potencial para la fusión y la mezcla es inacabable, y los nuevos impulsos de agrupaciones jóvenes han recuperado buena parte de los espacios musicales tradicionales en el país.

1.1.3 Tradición y contemporaneidad.

La música al mismo tiempo crea un “principio espiritual resultado de compilaciones profundas de la historia” (Fernández, Pp. 64) puesto que representa un tipo de historia una formación y construcción del relato que se cuenta todos los días y hace de la nación un unísono histórico-cultural.

Los medios de comunicación más libres y abiertos como el internet - ente globalizante por excelencia - en contraste con los medios masivos tradicionales, dio a miembros de la sociedad colombiana, ciudadanos y ciudadanas del mismo Estado que no compartían la visión hegemónica de lo que es la música nacional, una nueva forma de interactuar con otros sujetos afines, creando nuevas bandas, nuevos sonidos y nuevos festivales.

Estas bandas son creadoras de nación en dos sentidos, como recuperadoras del folclor regional y representantes de cada región de la nación, de la diversidad característica del ser colombiano. Esto muestra cómo la nueva nación pluriétnica y multicultural (consagrada en la constitución de 1991) se va tejiendo, se deja atrás la homogeneización cultural y se atraviesa, se destruye, reconociendo en las cenizas de estos procesos la nueva identidad cultural, que no es una sino que son muchas, se recurre entonces a la noción del colombiano-caribeño, del colombiano-pacífico, del colombiano-cachaco, del colombiano-santandereano, etc. Así se articula una nueva forma y un nuevo paradigma de nación (Santamaría, 2007, p. 11).

Lo tradicional ha llegado en dos formas, primero como la inmaculada estructura histórica que debe preservarse como símbolo de identificación nacional (o regional) y que, por tanto, es una digna pieza de museo; y segundo, como un material vivo que cae en manos de nuevos artistas que buscan transformar y crear a través de la re-estructuración, del redescubrimiento, de la manipulación, del cambio y la mezcla. Es ese mismo impulso el que ha llevado a músicos como Antonio Arnedo, Juancho Valencia o bandas como Curupira a explorar y combinar la música autóctona con aquella que nos deviene gracias al intercambio cultural con países occidentales como los EEUU y Europa.

Estos nuevos músicos se han atrevido a experimentar la world music y vivir la música tradicional de sus regiones. Bandas como Bomba Estéreo, que han repercutido internacionalmente, son prueba de esas nuevas mezclas. Pernet, La Mojarra Eléctrica, Chocquibtown, entre otros, han experimentado con sonidos electrónicos y psicodélicos, llevando la música del Chocó, las cumbias del Caribe y el Son de Palenque a los nichos más jóvenes del país, logrando, además, dar conciertos en América Latina, EEUU y Europa.

Agrupaciones del interior del país como San Miguelito, dedicadas a una carranga rockera y del mismo corte de los Rolling Ruanas, han llevado la música carranguera a vivir nuevos aires, abriendo un nuevo público para estos estilos del interior del país.

La transición que hoy permite que los sonidos tradicionales se mezclen con múltiples géneros contemporáneos como el jazz, rock, hip hop, electrónica, etc, se da en los años 90, cuando la exploración musical de músicos de jazz como Antonio Arnedo u Oscar Acevedo empezaron a explorar las músicas tradicionales desde las complejidades del jazz; pero también el éxito

comercial de los *Clásicos de la Provincia* de Carlos Vives, que dio un nuevo aire al vallenato, se configuran en puntos de referencia para las nuevas generaciones de músicos (Santamaría, 2007, p.9).

La nueva atención que han recibido las músicas tradicionales representan un cambio profundo en la percepción de lo nacional, pues implica un cambio cultural progresivo, mezclando los rasgos autóctonos con la propaganda y las influencias de la *mass media* internacional, de manera que hay un sentido de reivindicación de la propia cultura, sin negar las influencias exteriores. La nueva música colombiana, entonces, representa un proceso integrador de la multi-sonoridad del territorio colombiano.

CAPÍTULO II.

LOS DOS FORMATOS: LAS CHIRIMÍAS Y MEZCLAS MUSICALES DE JAZZ CON MUSICAS DEL MUNDO

2.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS CHIRIMIAS

2.1.1 Origen de las chirimías del Cauca

La chirimía es un formato musical del departamento del Cauca, aunque también se le da este mismo nombre a una conformación instrumental en el centro-norte del Chocó. La palabra chirimía tiene una doble acepción en el folclor colombiano. Por una parte, es un instrumento de viento con cuerpo de madera enterizo, 6 orificios digitales dispuestos en forma longitudinal, una lengüeta doble de cacho o asta de res y un conducto o un tudel, que unían el cuerpo con la doble lengüeta. Su forma era similar a un oboe. De este instrumento hay referencias y testimonios desde la colonia traído por los españoles y utilizado sobre todo con fines litúrgicos, menciones antiguas y recientes coinciden en asociar el instrumento con los indígenas (Tierradentro, Guambía y Pitayó), casi desaparecido por causa de su difícil ejecución; aunque recientemente Javier Gómez (mi padre) está recuperando éste instrumento y lo ejecuta con su agrupación. Pero chirimía también se llamó al conjunto donde desde muy antiguo figuraba el instrumento antes explicado, cuya función melódica estaba reforzada por las flautas traversas de caña. Al desaparecer aquel instrumento, chirimía se llama hoy al conjunto instrumental popular del Pacífico y más particularmente de la región del Cauca, que combina instrumentos de viento con distintas percusiones.

2.1.2 Zonas relevantes

Para hablar de las zonas relevantes tenemos que empezar por plantear la existencia de chirimías indígenas, campesinas y urbanas, según esto se expondrán las regiones. En cada una de éstas varía la manera de interpretarla, su instrumentación y sus trajes, estos puntos se tratarán mas adelante.



Figura 1. Mapa del departamento del Cauca

Fuente: Internet

Chirimías indígenas:



Figura 2. Chirimía indígena

Fuente: La ruta de la chirimía

Se dividen en dos: Los Misak o Guambianos, en Silvia y los Yanaconas, que las encontramos en los resguardos indígenas de Caquiona y Río Blanco, Sotará. Silvia Cauca es un municipio ubicado en el oriente del departamento del Cauca, ubicado sobre un valle alto (2620 msnm) en la cordillera central de Colombia. Sotará es un municipio ubicado en el centro-orienté del departamento del Cauca, su cabecera municipal o capital es la población de Paispamba.

Chirimías campesinas:



Figura 3. Chirimía campesina

Fuente: La ruta de la chirimía

Hace referencia a los grupos que pertenecen a diferentes veredas de varios pueblos del Cauca y/o que sus integrantes se dedican a labores del campo como actividad principal. Los municipios donde hay más movimiento de ésta música son Almaguer, La Vega, Bolívar, El Bordo, Timbío, Morales, Piendamó, Cajibío, El Tambo y Puracé.

Chirimías urbanas:



Figura 4. Chirimía urbana

Fuente: La ruta de la chirimía

Lo que comprende a la capital del Departamento del Cauca, la ciudad de Popayán y tal vez sus alrededores, Timbío y Piendamó por su cercanía.

2.1.3 Contextos o eventos donde se interpreta esta música

“Los antepasados de los payaneses, es decir los "pubenenses" no sólo acostumbraban la música para sus areitos y bambucos sino que todas sus formaciones militares eran presididas por una chirimía, que bajo las órdenes de un director no cesaban de tocar sus aires marciales durante el combate, los cuales le daban a los guerreros animosidad en la pelea y ardor ofensivo en la contienda”. Actualmente se interpreta esta música en eventos del cabildo como cambio de vara, en novenas, alumbranzas, fiestas patronales, carnavales en enero, época de elecciones, homenaje a las madres, semana santa, día del adulto mayor, eventos culturales, concursos de música, alboradas y los cultivos y cosechas en el campo (las mingas indígenas), entre otros.

2.1.4 Impacto que tiene esta música en la región

Esta música es sin duda la que representa al Departamento del Cauca, a partir de la interacción de ésta música se genera una identidad. Nos transporta al campo, a su agricultura, al olor de la tierra, al aire puro y saludable, y nos evoca momentos inolvidables. Esta música tiene el poder especial de transportarnos en el tiempo, estimular nuestros sentimientos más profundos, las emociones, evocar recuerdos y brindarnos compañía fiel toda la vida.

2.1.5 Instrumentación

A través del tiempo han habido transformaciones de tipo instrumental en los formatos de chirimía. Se muestran aquí imágenes de los instrumentos a utilizar en las composiciones y arreglos.

Flautas:



Figura 5. Flautas

Fuente: Propia

Instrumento aerófono de tubo, de embocadura directa, con embocadura en forma de agujero circular u ovalado, con seis agujeros de digitación, colocados en forma longitudinal del mismo lado de la embocadura, tienen distintas longitudes, por lo tanto hay variedad de afinaciones. En Silvia utilizan flautas afinadas en D- armónica (no temperadas), en Almaguer en C Mayor con la tercera un poco baja (no temperadas), en Popayán y Timbío en G y F (temperadas o no temperadas). Son fabricadas en carrizo, una caña de páramo. Desde finales de los años 70 se utilizan materiales sintéticos, especialmente el tubo de PVC, es decir, plástico. Cada día este material es más utilizado porque se consigue más fácilmente que el carrizo, tiene mayor duración y el diámetro es regular.

Tambora:



Figura 6. Tambora

Fuente: Propia

Tradicionalmente se fabricaban con un tronco vaciado o ahuecado. Sin embargo, debido a la deforestación, se ha vuelto muy difícil y costoso encontrar un árbol de madera blanda con el diámetro indicado para este instrumento. Debido a esto actualmente se fabrican en triplex o lámina de madera con conglomerado. Antiguamente los parches que se utilizaban eran de becerro o chivo, actualmente son de cuero de ternero joven preferiblemente con su pelaje. Llevan arillos antes de bejuco, actualmente con varilla de metal donde se pone el parche y algunas tamboras como la de esta imagen tienen aros de madera donde se les sujeta con una cuerda para poder templarlos (afinarlos). Hay diferentes dimensiones según la región.

Redoblante:



Figura 7. Redoblante

Fuente: Propia

La construcción del redoblante es muy similar al de la tambora, antiguamente los parches que se utilizaban eran de becerro o chivo, actualmente son de cuero de ternero sin su pelaje. Llevan arillos antes de bejuco, actualmente con varilla de metal donde se pone el parche y tienen aros de madera donde se les sujeta con una cuerda para poder templarlos o afinarlos.

Charrasca:



Figura 8. Charrasca

Fuente: La ruta de la chirimía

Instrumento idiófono que se toca raspado. Hay de diferentes materiales, de guadua o de puro (totumo). El tamaño varía según el calabazo o parte de nudo a nudo del bambú. Con un cuchillo o sierra se trazan unas muescas transversales, muy cercanas unas de otras y bien paralelas, tocada con un trinche, un clavo, un hueso, una peinilla, para producir el efecto sonoro de raspado.

Mates:



Figura 9. Mates o maracas

Fuente: La ruta de la chirimía

Los mates (totumos) son cubiertos con un paño de tela por lo general de color rojo y están rellenos de semillas (achiras), recolectadas de la naturaleza, que le dan un sonido que llena las melodías ejecutadas por la chirimía.

2.1.6 Ritmos

No se va a ahondar en cada género, simplemente se mencionarán los que mas se interpretan. En las chirimías se tocan varios ritmos, el mas interpretado es sin duda el bambuco, seguido del pasillo, en menor grado la marcha y algunas chirimías han adaptado música de las costas colombianas, ritmos como cumbias, porros y currulaos.

2.2 AGRUPACIONES Y/O MÚSICOS DESTACADOS DE COLOMBIA QUE HAN EXPERIMENTADO LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE NUESTRO PAÍS Y LAS HAN MEZCLADO CON EL JAZZ, MÚSICAS MODERNAS Y DEL MUNDO

Para comprender la mezcla de ritmos autóctonos colombianos con el jazz, de origen norteamericano, también debemos comprender la manera en que esta mezcla se realiza y quiénes son aquellos que se han atrevido a romper los esquemas tradicionales para renovar los aires de la música tradicional, por un lado, y los cánones del jazz, por el otro. Aunque, huelga decir, el jazz es percibido como una música abierta a la mezcla y siempre preparado para transformarse, moldearse, de-construirse y reconstruirse. Desde sus orígenes en las reuniones de negros en Estados Unidos, desde los primeros Jams, el jazz siempre ha controvertido y transformado, se ha adaptado y arrojado nuevos ritmos, sonidos y sensaciones.

El Jazzing, por ejemplo, se escuchaba en los ritos fúnebres de Nueva Orleans, y consistía en improvisar sobre el tema principal camino al cementerio, ya fuera de manera individual o en conjunto. Así mismo, la evolución del jazz en enclaves negros permitió que creciera de manera más libre, sin la rígida métrica o las exigencias del ritmo y la melodía (Aronson, 1982, p. 650). Esta libertad propia del jazz permite entonces que la música se combine, deforme y recree sin el riesgo de romper los cánones musicales propios de otras músicas, especialmente aquellas interpretadas por músicos blancos. Esa misma libertad, además, facilita la fusión y promueve la creación, razón por la cual el jazz se caracteriza por sus múltiples ritmos y un sinfín de variaciones y mezclas.

La improvisación es, entonces, columna vertebral de los sonidos del jazz, su amplia apertura y clandestinidad permite concebir espacios de intercambio real que nutren al músico y al oyente, permitiendo que el músico haga variaciones que, de otra manera, serían muy difíciles de lograr. El jazz es un capricho que rompe reglas y moldes, apreciado como la música clásica americana y, a pesar de todo, devuelto a las sesiones de improvisación y jams que mantiene la energía y la fuerza de una música que nació de la esclavitud y la marginalidad para ser libre, sin rodeos.

A continuación veremos tres de las bandas y artistas pioneros en fomentar la mezcla entre la música tradicional en Colombia con el jazz; mezclas que otorgan sentido al quehacer del músico y, además, promueven el doble homenaje de recordar aquellas noches de improvisación en los clubes nocturnos negros de los Estados Unidos y a la tradición musical autóctona colombiana.

2.2.1 Antonio Arnedo:



Figura 10. Antonio Arnedo

Fuente: Internet

“Y es parte de lo que yo creo que tenemos que hacer [...] generar un vínculo entre la música, la literatura y la imagen”.

Antonio Arnedo.

Entrevista para Revista Arcadia.

El compositor Julio Arnedo le enseñaba a su hijo que la música para no perder su magia, simplemente no podía ser una profesión. Y puede que por eso, o por otras mil razones, Julio Arnedo insistiera tanto en que sus hijos nunca estudiaran música. Pero la sangre llama, y en este caso, la sangre llamaba a la música, la sangre de Julio en las venas de Antonio lo empujaron invariablemente a la música.

Antonio dio sus primeros pasos en la música con una guitarra y una flauta dulce cuando apenas era un niño, pero más que estudio era un juego, pues su camino parecía que se abría entre rocas, literalmente, pues durante su estadía en la Universidad Nacional de Colombia estudió geología, carrera que casi termina pero dejó llegando, en los exámenes finales.

La culpa la tuvo un saxofón, uno que compró de segunda mano en la casa de su padre a un señor que estaba allí, intentando vendérselo a Julio Arnedo. El saxofón estaba tan barato, cuenta Antonio, que lo compró con la intención de revenderlo y, de esa manera, sobrevivir un par de meses en la universidad, en la siempre difícil vida de estudiante. Pero el saxofón se quedó, inicialmente debajo de la cama acumulando polvo, pero con el tiempo salió de ese polvo, que si se piensa bien podrían ser rocas gestantes, y con el tiempo, reluciría en las manos de Antonio, llevándolo a dejar la Universidad Nacional para entrar a la Universidad Javeriana a estudiar música. El destino contradecía los deseos de Julio Arnedo y le daba a Antonio un camino nuevo, un camino que lo llevaría a condensar en las notas del frío metal del saxofón la sabrosura y pasión de las músicas típicas de su natal Colombia (Banco de la república).

Desde los Andes, por el pacífico y la costa caribe, Arnedo comprendió y mezcló la música popular mas representativa de los Estados con los sonidos de cumbias, currelaos, pasillos y bambucos.

Discografía:

- Travesía (1996)
- Orígenes (1998)
- Ancestros (1999)
- Colombia (2000)
- Hay otra Orilla (2005)

2.2.2 Puerto Candelaria (Juancho Valencia):



Figura 11. Juancho Valencia

Fuente: internet

Juancho Valencia es un músico colombiano de alta proyección musical que se define su música como una mezcla imaginada de neotropicalismo, jazz a lo colombiano, sonidos sinfónicos orquestales que van desde lo vivo y orgánico hasta lo infantil, rústico y vanguardista (Valencia, 2017). Sus talento lo ha llevado a componer y ser arreglista de bandas y cantantes de la talla de Calle 13, Maité Hontelé, ChocQuibTown, Oscar D'león, entre otros; además de ser miembro y director de la famosa agrupación tropical Puerto Candelaria, banda que se ha cimentado como una de las principales influencias de las Nuevas Músicas Colombianas y que abrió el camino para nuevas formas de experimentar con la música tradicional colombiana y su mezcla con la World Music. Artistas contemporáneos colombianos como Mesié Periné, Systema Solar o Bomba Estéreo han reconocido en Valencia una de sus mayores influencias.

Juancho Valencia ha sido tan influyente para la música del país y al construcción de una identidad nacional, a través de la mezcla de tradición y contemporaneidad, que se le ha reconocido como “una influencia innegable en la música colombiana” por parte del concejo de Medellín, cuando el ente público le otorgó la Orden al Mérito (Fernández, 2017).

En la música de Valencia se siente, además de la fusión del tropicalismo colombiano con los elementos del jazz, una fuerza rebelde y crítica. Puerto Candelaria, su proyecto insignia, se ha definido como “un pueblo imaginario que parece real y que comparte fronteras con el pueblo de Macondo”, hogar de la familia Buendía y de los sucesos de Cien Años de Soledad, este recurso teatral ha sido el trampolín para contar con su música historias que ponen en evidencia la opinión de Valencia respecto a ese “pueblo real que es totalmente surrealista, y que habita Juancho, llamado Colombia” (Fernández, 2017). El talante crítico, pero también propositivo de Juancho ha provocado que lidere una buena parte de la escena alternativa colombiana, acompañando el éxito de muchos artistas del país.



Figura 12. Puerto Candelaria

Fuente: Internet

A partir de Merlín Producciones, sello discográfico que Juancho fundó en el año 2000, se han dado a conocer diversos artistas, entre ellos Maité Hontelé y el mismo Puerto Candelaria. Según Valencia, este sello busca devolverle la confianza al artista local y demostrarle que no es necesario fugarse del país para lograr el éxito, que la música puede ser rentable sin sacrificar los ideales musicales y que la corrupción no es la única manera de prosperar en el medio (Fernández, 2017). Para Juancho la Nueva Música Colombiana también se percibe como un legado, una transmisión generacional que ha sido refinada a través del paso por las universidades; según Juancho “Lo que marca la diferencia es que somos los primeros hijos del ‘chucu chucu’ graduados de universidad, y eso hace que la manera de percibir la música cambie. Nosotros tocamos con la influencia del mundo; nosotros vamos a Europa, a toda América Latina” (Semana, 2016). De manera que las transformaciones y mezclas que estos nuevos artistas están haciendo no solo es gracias a las influencias y el redescubrimiento de las raíces musicales y culturales del país, sino también por un descubrimiento de nuevas sonoridades, formatos y prácticas musicales externas. Es así que la identidad muta pero se mantiene coherente, pues la mezcla no es una degeneración, es más bien un proceso evolutivo que mantiene vigente el folclor y le da nuevos aires, nuevas riquezas, lo alimenta y le da nuevas perspectivas. Al final de todo, la música se mantiene porque es capaz de expresar los sentimientos de una generación, de una época pues, de lo contrario, el folclor moriría rápidamente acartonado en las salas de ensayo de las universidades y de un selecto y reducido grupo de amantes de la música tradicional “pura”, si tal cosa puede existir.

Discografía:

- Kolombian Jazz (2002)
- Llegó la banda (2005)
- Vuelta canela (2010)
- Cumbia rebelde (2011)
- Amor y deudas (2014)

2.2.3 Curupira:



Figura 13. Curupira

Fuente: Jorge Sepúlveda

Nacida en Bogotá en el año 2000 de la mano del músico Juan Sebastián Monsalve, Curupira es el arquetipo de las nuevas músicas colombianas que combinan elementos folclóricos de los diversos ritmos musicales del país, a saber, cumbias, currulaos, joropos, champetas y otros ritmos de las costas pacífica, atlántica y los llanos orientales con sonidos que devienen de la contemporaneidad urbana, no solo del país sino del mundo, razón por la cual también se cuentan entre la World Music. Los sonidos del jazz, el hip hop, el rock, el funk son protagonistas, al igual que algo de psicodelia de la mano de sintetizadores y theremínes o eterófonos. Pero también hay un elemento foráneo menos obvio: la música tradicional indostaní, que redondea la música de la banda y la impulsa a una mezcla cultural que abarca culturas en extremo diferentes. Este particular sonido oriental llegó a la banda gracias a un viaje de Monsalve a la India, en donde aprendió a tocar el sitar, instrumento de cuerda típico del norte de la India y Pakistán.

Los ocho músicos han sido parte de bandas nacionales tan reconocidas como La 33, Aterciopelados, María Mulata, etc, son académicos, músicos de estudio y profesores de música, constantemente reciben invitados en sus conciertos, por ejemplo, Tico Arnedo, hermano de Antonio Arnedo, ha tocado la flauta en algunas de sus presentaciones. Y a través de sus investigaciones académicas del folclor colombiano han logrado destilar sonidos tradicionales que hace saltar la música tradicional y la convierte en una experiencia musical viva y enriquecedora.

El resultado y éxito de la banda radica especialmente en la capacidad de condensación de los diferentes ritmos que la alimentan, además, las largas investigaciones que varios de sus miembros han llevado a cabo han alimentado y facilitado la interpretación, creación y recreación de los nuevos sonidos que esta banda propone dentro de un género musical que, a falta de mejor denominación, se ha llamado Nueva Música Colombiana, y que reúne a los más diversos grupos que se han atrevido a experimentar la música, desmarcarla y llevarla a nuevos límites. Así como en los músicos de jazz resquebrajaron sus sonidos en los bares de Nueva

York o en las calles de Nueva Orleans, la experimentación de esta banda ha llevado a que la música, como lo ha dicho Aronson, no tenga límites.

Discografía::

- Pa' lante pa' trá (2000)
- Puya que te coge (2001)
- El Fruto (2003)
- Compilado (2013)
- Regenera (2013)
- La Gaita Fantástica (2016)

2.2.4 Juan Guillermo Villareal:



Figura 14. Juan Guillermo Villareal

Fuente: Juan Guillermo Villareal

Juan Guillermo es un músico Cordobés, graduado en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que desde la academia ha aportado al crecimiento y promoción de las nuevas sonoridades de la música colombiana a través de sus cursos en diferentes universidades en Bogotá. Su sonido se distingue por las fusiones entre el Porro y el Jazz, siendo aclamado en diversos festivales en el país, entre ellos el Festival Internacional de Jazz del Sinú, en su tierra natal Córdoba (Ramos, 2015).

Villareal también es reconocido en el medio artístico colombiano por aportar al crecimiento de la salsa y el jazz latino en el país y tocar con músicos de la talla del trombonista Jimmy Bosch o el trompetista Alfredo “chocolate” Armenteros. Su música, que combina múltiples instrumentos y que se ha desarrollado para múltiples formatos ha sido reconocida en premios como el Saxofón de Oro, por su interpretación del piano junto a la banda de Jazz de la ASAB. Su investigación actual se centra en las músicas del Caribe colombiano, especialmente el porro y el fandango.

Discografía:

- Juan Guillermo Villareal Trío

2.3 MÚSICOS DE JAZZ A NIVEL MUNDIAL QUE HAN HECHO EXPERIMENTOS CON OTRAS MÚSICAS

Estos tres músicos de diversos orígenes que se van a exponer a continuación han confluído en el mismo género: el jazz. Pero cada uno a su manera rompió los esquemas impuestos en los cánones musicales y mezclaron con gran virtuosidad los sonidos propios del jazz con aquellos sonidos locales, regionales y nacionales que les han influido en las diferentes etapas de la vida. Los sonidos eclécticos de estos músicos abren nuevas sendas que están siendo exploradas por diversos músicos alrededor del mundo. El Latin Jazz fue el rey de la mezcla musical durante años, sin embargo, nuevos sonidos que van desde los judíos sefardíes, en las manos de Cohen, hasta los tangos, milongas y sambas, de mano de Paquito d’Rivera, sin dejar atrás al maestro Mingus, quien desde el jazz puro exploró las cumbias colombianas, están demostrando que la apertura del mundo musical tradicional hacia las nuevas fronteras de la heterogeneidad de la world music se están ensanchando, y el vehículo que sintetiza todos estos sonidos es el Jazz. Los sonidos andinos también son parte de estas nuevas mezclas, es por ello que desde las chirimías caucanas en el pacífico colombiano hay una mina musical sin explorar. Estos sonidos no solamente dan nuevos aires al jazz, sino que recuperan la música tradicional, con todo su peso cultural, del olvido y del anquilosamiento en una burbuja que se le impone a la tradición cultural.

2.3.1 Charles Mingus (Cumbia y Jazz Fusión 1975)

Como su música, Mingus es ecléctico, diferente. Es una fusión y una mezcla. Su Madre tenía orígenes chinos y británicos, a la vez que su padre presumía de orígenes suecos y afroamericanos. Esa mezcla étnica tan impresionante fue capital en su desarrollo, pues reivindicaba su negritud con un entusiasmo poderoso, que además hacía eco en su enorme talla. Su temperamento difícil, casi bipolar, según algunos, lo hacía difícil de tratar, su furia se desataba sin más, pero su cariño y ternura abrazaban a quienes tenía a su alrededor. Así también se lee su música, suave por ratos y poderosa como un huracán en otros. Mingus sin duda nació para mezclar y romper esquemas, romper líneas divisorias, y eso fue lo que hizo con Cumbia & Jazz.

Cumbia & Jazz fue grabado en Atlanta en el año de 1977, el origen del disco está en la banda sonora de la película de Elio Petri Todo Modo, que relataba las aventuras de unos narcotraficantes colombianos y que se grabaría en Colombia y Nueva York. Pese a que Charles entregó el material, la película nunca se musicalizó con la creación de Mingus, pues fue dejada a un lado por las composiciones de Ennio Morricone. A modo general, la crítica recibió con entusiasmo la música propuesta por Mingus, aunque se le criticó por tener momentos “de carnaval de Hollywood”, además se le eclipsó por otro lanzamiento de Mingus: Three or four shades of Blues, relegando a la película, pues se consideraron alejadas la una de la otra por críticos como Scott Yanow de AllMusic.

Cumbia & Jazz es una composición que demuestra el eclecticismo musical de Mingus y que recupera las influencias musicales que recibió durante un supuesto viaje a la costa caribe

colombiana y qué, según Jaime Andrés Monsalve, periodista de la revista cultural El Malpensante, ha sido determinante para el desarrollo del jazz en nuestro país.

En Cumbia & Jazz tres colombianos hicieron sus aportes, Justo Almario, quien fue asesor de Mingus y contactó a sus compatriotas Alfredo Ramírez “El Opita”, percusionista, y Hiram Remón, percusionista y cantante oriundo de la zona bananera del Magdalena. Estos músicos le dieron a Mingus el insumo principal para la construcción de la banda sonora que el cineasta italiano Petri le había encargado.

Durante la única gira Latinoamericana de Mingus en 1977, la crítica de los diarios argentinos y brasileños alabaron la pieza de Cumbia & Jazz de Mingus, pese a tocarse en un formato de quinteto y sin las percusiones colombianas que fueron la principal característica de la música que Mingus concibió.

Jaime Andrés Monsalve nos recuerda que en los incipientes circuitos de jazz en la Colombia de los años setenta el disco se convirtió en una leyenda, pese a que fuese tan pesado y de difícil audición, incluso para los músicos. El disco ha sido catalogado como la cumbia más internacional estructurada por uno de los mejores músicos del jazz, y también se ha dicho, en palabras de Óscar Acevedo que “sirvió para demostrar a colombianos y latinoamericanos que las fronteras que les han impuesto a nuestras músicas son imaginarias y fáciles de expandir” (Monsalve, El Malpensante).

2.3.2 Avishai Cohen (At Home 2005, Continuo 2006)

Cohen es un contrabajista de origen israelí que llegó a Nueva York para asumir el jazz de una manera mucho más viva que hasta entonces en su natal Israel. Actualmente es uno de los contrabajistas más reconocidos del mundo, siendo reconocido por la revista Bass Player como uno de los más influyentes del siglo XXI.

La trayectoria de Cohen lo ha llevado a experimentar con música latina, electrónica y jazz. Su disco *At home*, interpretado por Avishai Cohen Trio & Ensemble, es uno de sus principales discos, encumbrado por su solidez y su composición. *Continuo*, del 2007, también es reconocido por sus mezclas de jazz con world music. El gran valor de estos dos discos es su capacidad para explorar ritmos folclóricos y mezclarlos con el jazz en baladas que promueven una improvisación colectiva en sus presentaciones (Olson).

Jesús Gonzalo describe a Cohen como un músico virtuoso y poliestilístico, quien combina influencias de lo latino, el rock, el pop y la música clásica. Su trabajo ecléctico ha llevado a que se le conozca por su afán de “reivindicar la fusión de estilos no como una acomodada excusa creativa, sino como principio que elude fronteras expresivas y políticas, que evita la acumulación de identidades pero no la fusión entre ellas sin caer en la mezcolanza” (Gonzalo).

Así mismo, la multiculturalidad de sus bandas han marcado el estilo del músico, compartiendo tarima con israelíes, cubanos, argentinos y norteamericanos, pues a través de ellos se ha

impregnado cada uno de sus álbumes de la influencia de músicas latinoamericanas como el tango, bossa nova, funk y soul. Su capacidad integradora ha logrado que la mezcla de sonidos tan diversos se decante en una música que, a través del jazz, logra sintetizar el sentir de lo que hoy se llama world music.

2.3.3 Paquito d’Rivera (Tema: Panamericana Suite, Documental Calle 54)

Paquito d’Rivera es uno de los más prolíficos saxofonistas de jazz en el mundo. Nacido en la Habana, Cuba; hijo de un saxofonista clásico, quien desde muy pequeño alimentó a Paquito con músicas de Duke Ellington y Benny Goodman. Aunque Paquito d’Rivera fue un músico cubano participante en algunas agrupaciones de Chucho Valdés, en la Orquesta Sinfónica de Cuba y estudio en el conservatorio de la Habana, su impulso por dejar la isla fue superior a su carrera como músico en la isla, pues según sus palabras, el régimen cubano consideraba que el Jazz era una música imperialista. Es por ello que en 1981, en una gira en España, Paquito pide asilo en la embajada norteamericana.

Una vez llegado a los EEUU, Paquito logra reunirse con su madre y hermana, quienes habían dejado la isla en 1968. Después de un tiempo y tras ser introducido en la escena del jazz, lanzó su primer disco *Paquito Blowin’* en 1981.

En casi toda su discografía se puede sentir las fuertes raíces latinas de Paquito. No solo por la presencia de los sonidos caribeños y de su natal cuba, sino también por la inclusión de sonidos propios de América del Sur como los Joropos Llaneros, típicos de Colombia y Venezuela, además del tango argentino o el merengue, sonido que cruza a buena parte de América Latina.

La cumbre en la síntesis musical latinoamericana de Paquito Rivera es su álbum *Panamericana Suite*, incluido en el *soundtrack* del documental Calle 54, del director Fernando Trueba, y que explora la historia del Latin Jazz y muestra músicos de la talla de Chucho y Bebo Valdés, Eliane Elias, Tito Puente, Michel Camilo, Chano Domínguez, entre otros.

Panamericana Suite permite escuchar mezclas de jazz con joropos, tangos, merengues, festejos y zambo landos peruanos, milongas del cono sur, cha cha cha, cubano, reggae, bossa nova e incluso samba. Este álbum contiene buena parte de los sonidos latinos, quebrando la típica reminiscencia del Latin Jazz con sonidos tropicales y abriendo el camino a mezclas que incluyen sonidos andinos y de la pampa del cono sur.

CAPÍTULO III.

DOS COMPOSICIONES Y DOS ARREGLOS DE CHIRIMÍA CAUCANA ADAPTADA A QUINTETO DE JAZZ

3.1 PROCESO DE LOS ARREGLOS Y COMPOSICIONES

De manera descriptiva se plantean ideas del desarrollo de los arreglos y composiciones, a su vez se hace un análisis de cada una de ellas. Los temas están seleccionados y pensados por regiones del Cauca, como se planteó anteriormente. Las melodías como sus ritmos e instrumentación están elaborados desde la perspectiva de la chirimía indígena, campesina y urbana.

3.1.1 Transcripciones y arreglos

Las transcripciones de los dos temas son tomadas de grabaciones de audios de “La ruta de la chirimía”, material muy completo de investigación realizado por el área de música de la Universidad del Cauca y la Gobernación del Cauca. El primer arreglo y transcripción es el tema “Sapiroco”, de la agrupación campesina Los Ordóñez (Almaguer). El segundo arreglo y transcripción es el tema “El cerote” de la agrupación indígena Flautas del macizo (Barbillas, La Vega).

3.1.2 Composiciones

La primera composición “Misak”, es basada en el tema “Fúnebre” del maestro Julio Calambas, músico de la comunidad Misak (Silvia), y como su nombre lo indica es un ritmo que se utiliza para eventos litúrgicos, en este caso la muerte de un personaje de la comunidad. Este ritmo según Calambas no tiene conocimiento cuál sea, por el momento le llama ritmo ancestral. La segunda composición “Chirimía suite” es basada en la forma de la música clásica *suite*, la construcción no es exactamente de la manera formal de estas obras, se trata de recrear algo cercano. En este caso se recopilan tres temas basados en las chirimías urbanas (Popayán, Timbío), con utilización de melodías y armonías tonales y la percusión mas estilizada. El primer ritmo de esta suite es una danza, el segundo ritmo un bambuco y finaliza con un pasillo.

3.1.3 Análisis

Se hace un análisis formal de cada tema, empezando con un cuadro donde se plantea el ritmo, forma, tempo, tonalidad, manejo armónico, manejo rítmico melódico y manejo rítmico. Posteriormente se hace un análisis más puntual de secciones importantes de los temas, ya sea melódico, rítmico o armónico. En el formato de chirimía se identifica las maneras de cómo esta contraída esta música en cada región, las afinaciones de las flautas, armonías y maneras de ejecución rítmica.

3.1.4 Adaptación

En las adaptaciones se toman en cuenta elementos melódicos, armónicos, rítmicos y de forma de los temas de chirimía y se ajustan al formato jazz. En algunos temas la parte melódica es igual en los dos formatos, en otros pueden variar.

3.1.4 Instrumentación

Dos formatos. Chirimía: dos flautas, dos tambores, redoblante, charrasca y mates. Formato jazz: saxofón soprano, saxofón tenor, guitarra eléctrica, contrabajo y batería.

3.1.5 Armonías

En la chirimía no hay instrumento armónico, su conformación es autóctona, se puede intuir una armonía sencilla I, IV, V. Partiendo de esto a la hora de adaptar los temas al formato moderno se emplean armonías más sofisticadas, del jazz más específicamente, en su gran mayoría acordes de 7 y con agregaciones, por ejemplo: Dm7, D7(b9b13), D7(sus4).

3.1.6 Métricas irregulares

Si bien muchas músicas tradicionales están basadas en métricas irregulares, como las músicas de Grecia o Judías, el caso de Avishai Cohen, que anteriormente se nombró, o si miramos más cerca, el ritmo merengue Venezolano, el Jazz ha involucrado estas métricas creando nuevas sonoridades. Aprovechando este recurso se plantean en este trabajo métricas como 7/4 y 5/4, dándole a la música otro carácter.

3.2 ARREGLOS Y COMPOSICIONES

3.2.1 ANÁLISIS FORMAL Y SECCIONES DE PARTITURA DEL TEMA “SAPIROCO” (ARREGLO)

CHIRIMÍA TRADICIONAL

Ritmo	Bambuco (Almaguer)		
Forma	A (compás 1-8)	B (compás 9-16)	C (compás 17-24)
Tempo	♩ . = 150	Similar	Similar
Tonalidad	E- eólico	E- eólico	E- eólico
Manejo armónico	I - / V7	I / II-	I - / V7
Manejo rítmico melódico	Se caracteriza por utilizar tresillos en el tercer tiempo – Utilización de arpegios – Repetición de un mismo motivo	Rítmicamente igual a la parte A pero cambia melódicamente – Repetición de un mismo motivo	Variación del ritmo en las partes A y B - Melodía por la escala
Manejo rítmico	Tambora en tiempo ternario, charrasca y mates binario van haciendo un ritmo constante (Polirritmia entre la tambora y semillas)	Tambora en tiempo ternario, charrasca y mates binario van haciendo un ritmo constante (Polirritmia entre la tambora y semillas)	Tambora en tiempo ternario, charrasca y mates binario van haciendo un ritmo constante (Polirritmia entre la tambora y semillas)

Melodías, flautas temperadas afinadas en (E- eólico):

Parte A: La primera flauta se caracteriza por utilizar tresillos en el tercer tiempo, utilización de arpegios y repetición de un mismo motivo. La segunda flauta hace melodía sencilla, utilizando dos notas donde se repite un mismo motivo.

Parte B: La primera flauta rítmicamente es igual a la parte A pero cambia melódicamente. Hay una polirritmia entre las dos flautas, ternario y binario (tresillos contra corcheas).

Parte C: La primera flauta rítmicamente cambia a las dos anteriores secciones, repitiendo un mismo motivo. La segunda flauta se caracteriza por la repetición de un mismo motivo y la superposición melódica entre las dos flautas.

Flauta 1

Flauta 2

PARTE A

Flauta 1

Flauta 2

PARTE B

Flauta 1

Flauta 2

PARTE C

Percusión (Tambora, redoblante, charrasca y mates):

Utilización de un patrones estables, por momentos la tambora haciendo pequeñas variaciones.

Redoblante

Tambora

Charrasca

Mates

PATRÓN ESTABLE (TAMBORA) **VARIACIÓN (TAMBORA)**

FORMATO JAZZ

Ritmo	Bambuco (Almaguer)			
Forma	A (compás 1-8)	B (compás 9-16)	A1 (compás 25-32)	SOLOS (A on cue B)
Tempo	♩ . = 150	Similar	Similar	Similar
Tonalidad	E-	E-	E-	G y C

Manejo armónico	Armonía modal sobre E-: Cmaj7(#11), E-7, A-7, Bm7(b5).	Armonía tonal: E-7, A-7, B7(b9).	Utilización de II - V - I. Em7, F#7(b5), Bm7(b5).	Armonía sobre las partes A y B
Manejo rítmico melódico	Se conserva la melodía original con notas como base debajo de la principal.	Se conserva la melodía original y varía la 2ª voz (coartal)	Se hacen cambios de la melodía original y varía también el ritmo en ambas voces.	Tratando de conservar el patrón del bambuco pero también jugando rítmicamente mas libre.
Manejo rítmico	Compás de 3/4 manteniendo los instrumentos de percusión de chirimía, aprovechando esto la batería toca mas libre.	Compás de 3/4 manteniendo los instrumentos de percusión de chirimía, aprovechando esto la batería toca mas libre.	Compás de 3/4 manteniendo los instrumentos de percusión de chirimía, aprovechando esto la batería toca mas libre.	Compás de 3/4 manteniendo los instrumentos de percusión de chirimía, aprovechando esto la batería toca mas libre.

Melodías (sax. sop y sax. ten):

Parte A: el saxofón soprano va haciendo una especie de colchón, acompañando la melodía de la guitarra.

Parte B: Saxofones van haciendo el mismo ritmo con voces distintas.

Parte C: Saxofones van haciendo el mismo ritmo con voces distintas. Varía la melodía inicial, porque que hay dos versiones distintas, entonces se aprovechan los dos formatos.

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

PARTE A

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

PARTE B

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

PARTE C

Sección rítmica (guitarra, contrabajo y batería):

Partes A, B y C: La guitarra en cada sección las dos primeras veces toca los acordes, las dos siguientes hace unísono con el saxofón tenor, haciendo una segunda voz. El contrabajo toca las tónicas de los acordes. La batería puede tocar el patrón del bambuco, pero también puede jugar rítmicamente mas libre. Los instrumentos de percusión de la chirimía tocan en el formato jazz.

Guitarra

Contrabajo

Batería

PARTE A

Guitarra

Contrabajo

Batería

PARTE B

Guitarra

Contrabajo

Batería

PARTE C

3.2.2 SECCIONES DE PARTITURA Y ANÁLISIS FORMAL DEL TEMA “MISAK” (COMPOSICIÓN)

ANÁLISIS FORMAL:

CHIRIMÍA TRADICIONAL

Ritmo	Ritmo ancestral		
Forma	A (compás 5-27) Irregular	B (compás 28-47) Irregular	C (compás 48-56)
Tempo	♩ = 180	Similar	Similar
Tonalidad	D- Pentatónica	D- Pentatónica	D- Pentatónica
Manejo armónico	I-	I-	I-
Manejo rítmico melódico	Escala menor – Empieza con un motivo y en la segunda sección de la A hace un desplazamiento –	Repetición de un mismo motivo, cambia melódicamente	Ritmo constante con utilización de negras (♩).
Manejo rítmico	Dos tambores, El golpe del cuero es igual, cambia el aro.	Dos tambores, El golpe del cuero es igual, cambia el aro.	Dos tambores, El golpe del cuero es igual, cambia el aro.

Melodías, flautas no temperadas afinadas en (D- pentatónica):

Parte A: Escala menor. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Rítmicamente empieza con un motivo y en la segunda sección hace un desplazamiento.

Parte B: Escala menor. Repetición de un mismo motivo, cambiando melódicamente haciendo terceras voces y un par de cuartas.

Parte C: Escala menor. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Hacen un ritmo constante con utilización de negras (♩).

The image shows a musical score for two flutes, Flauta 1 and Flauta 2, in 3/4 time. The score consists of two staves. Flauta 1 starts with a rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D. Flauta 2 starts with a rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D. The score continues with various melodic and rhythmic patterns, including rests and notes, illustrating the melodic and rhythmic patterns described in the text.

Parte A

Musical notation for Flauta 1 and Flauta 2 in 3/4 time. Flauta 1 plays a melody of eighth notes, while Flauta 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Parte A (desplazamiento)

Musical notation for Flauta 1 and Flauta 2 in 3/4 time, showing a displacement of the parts. Flauta 1 plays a melody of eighth notes, and Flauta 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Parte B

Musical notation for Flauta 1 and Flauta 2 in 3/4 time. Flauta 1 plays a melody of eighth notes, and Flauta 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Parte C

Percusión (Dos tamboras):

Patrones estables. El golpe del cuero es igual, cambia el aro. Estilo rítmico de Silvia (Cauca).

Musical notation for Tambora 1 and Tambora 2 in 3/4 time. Tambora 1 plays a pattern of eighth notes with accents, and Tambora 2 plays a pattern of eighth notes with accents.

FORMATO JAZZ

Ritmo	Ritmo ancestral			
Forma	A (compás 65-84)	B (compás 85-104)	C (compás 105-122)	SOLOS (B on cue C)
Tempo	♩ = 180	Similar	Similar	Similar
Tonalidad	F	D-	D-	D-
Manejo armónico	El centro tonal es F. Hay un Ebmaj7 (VIIbmaj7), los demás acordes hacen parte de la tonalidad	Centro tonal D-	El centro tonal es D- pero nunca se toca, en su contexto se utilizan acordes suspendidos. Existe un F/E generando un choque interesante.	
Manejo rítmico melódico	El contrabajo hace la melodía, mientras los saxofones van tocando notas largas	La melodía la hacen los saxofones con una contra-melodía del contrabajo	La melodía la hacen los saxofones	No aplica
Manejo rítmico	Patrones libres	contra-melodía del contrabajo	Apoyos a la melodía (espacial)	Patrones libres

Melodías (sax. sop y sax. ten):

Parte A: Los saxofones van tocando notas largas (armonía).

Parte B: Saxofones tienen la melodía, haciendo el mismo ritmo con voces distintas.

Parte C: El saxofón soprano hace la melodía principal, mientras el saxofón tenor hace una contramelodía, coincidiendo en los apoyos.

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

Parte A

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

Parte B

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

Fine

Fine

Parte C

Sección rítmica (guitarra, contrabajo y batería):

Parte A: El contrabajo tiene la melodía. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal que es (F), hay solo un acorde que no pertenece al centro tonal, un Ebmaj7 (VIIbmaj7). La batería va apoyando los primeros tiempos con un patrón con mucho espacio.

Parte B: El contrabajo va haciendo una contramelodía a los saxofones. La guitarra ahora toca un solo acorde (D-7). La batería tiene el mismo patrón de la parte A, con una dinámica de volumen mayor.

Parte C: La sección rítmica apoya la melodía del saxofón soprano. Notas largas con mucho espacio.

Am⁷ Dm⁷ E^bmaj⁷ Fmaj⁷ / / / /

Guitarra

Contrabajo

Batería

Parte A

Dm⁹ / / / / / / / /

Guitarra

Contrabajo

Batería

Parte B

A⁷(sus4) G⁷(sus4) A⁷(sus4) F/E

Guitarra

Contrabajo

Batería

Parte C

Patrones estables. Estilo rítmico de Almaguer (Cauca).

The image shows three staves of musical notation for percussion instruments: Tambora, Charrasca, and Mates. Each staff is in 6/8 time. The Tambora part consists of a sequence of eighth notes with accents, grouped in pairs. The Charrasca and Mates parts also consist of eighth notes with accents, often grouped in pairs, with some notes having a 'x' above them, possibly indicating a specific playing technique or a different instrument.

FORMATO JAZZ

Ritmo	Bambuco (Almaguer)			
Forma	A (compás 1-8)	B (compás 9-16)	A1 (compás 25-32)	SOLOS (A on cue B)
Tempo	♩ . = 130	Similar	Similar	Similar
Tonalidad	G	C	G	G y C
Manejo armónico	Acorde 7(sus4) constante, cambiando el bajo en cada compás		Acorde 7(sus4) constante, cambiando el bajo en cada compás	
Manejo rítmico melódico	Se hacen cambios de la melodía original y varía también el ritmo	Se hacen cambios de la melodía original y varía también el ritmo	Se hacen cambios de la melodía original y varía también el ritmo	No aplica
Manejo rítmico	Métrica irregular en 7/4	Un compás de 5/4 + dos compases de 6/8 (X2)	Métrica irregular en 7/4	Métrica irregular en 7/4 + Un compás de 5/4 + dos compases de 6/8 (X2)

Melodías (sax. sop y sax. ten):

Parte A: Con la nueva métrica (7/4), el saxofón soprano naturalmente varía rítmicamente la melodía original, manteniendo las notas interválicas. El Saxofón tenor va haciendo una segunda voz al patrón del bajo.

Parte B: Saxofones van haciendo el mismo ritmo con voces distintas.

Parte A1: El saxofón soprano hace una pequeña variación, el mi bemol en lugar del mi natural, para que concuerde con la armonía, esto le da una sonoridad de blues, interesante.

Musical notation for Parte A. The top staff is labeled 'Saxofón Soprano' and the bottom staff is labeled 'Saxofón Tenor'. Both are in 7/4 time. The soprano part features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note. The tenor part features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Parte A

Musical notation for Parte B. The top staff is labeled 'Saxofón Soprano' and the bottom staff is labeled 'Saxofón Tenor'. Both are in 5/4 time. The soprano part features a melodic line with quarter notes and a half note. The tenor part features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Parte B

Musical notation for Parte A1. The top staff is labeled 'Saxofón Soprano' and the bottom staff is labeled 'Saxofón Tenor'. Both are in 7/4 time. The soprano part features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note. The tenor part features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Parte A1

Sección rítmica (guitarra, contrabajo y batería):

La idea es generar otro ambiente, llevar a otro lado la música, para esto se juega con métricas irregulares, 7/4 y 5/8 + 6/8 + 6/8 (11/4).

Parte A: La guitarra va tocando un acorde constante (G7sus4), cambiando los bajos. El contrabajo va haciendo una especie de contrapunto a la melodía del saxofón soprano. La batería va apoyando la contramelodía del contrabajo.

Parte B: Rítmicamente los tres instrumentos van haciendo lo mismo. La armonía utilizada es descendente, con utilización de acordes maj7, maj7(#5), -7b5, y V7, estos acordes están pensados desde la melodía cuyas notas que se repiten son el do y el mi, las mayoría de los acordes también llevan estas dos notas, cambiando el bajo no diatónico, jugando con colores, lo que hace que suene distinto.

Guitarra: G7(sus4)/D, G7(sus4), G7(sus4)/Eb, G7(sus4)/F
 Contrabajo: G7(sus4)/D, G7(sus4), G7(sus4)/Eb, G7(sus4)/F
 Batería: [Drum notation in 7/4 time]

Parte A

Guitarra: Cmaj7, Bbmaj7, Abmaj7(#5), Gbm7(b5)
 Contrabajo: Cmaj7, Bbmaj7, Abmaj7(#5), Gbm7(b5)
 Batería: [Drum notation in 5/4 time]

Parte B

3.2.4 SECCIONES DE PARTITURA Y ANÁLISIS FORMAL DEL TEMA “SUITE CHIRIMÍA” (COMPOSICIÓN)

PRIMER TEMA (Danza):

CHIRIMÍA TRADICIONAL

FORMATO JAZZ

Ritmo	Danza		
Forma	A (compás 29-36)	B (compás 37-44)	SOLOS (A - B)
Tempo	♩ = 90	Similar	Similar
Tonalidad	F Pentatónica	D- Pentatónica	(F y D- Pentatónicas)
Manejo armónico	El centro tonal es F. Se juega con varias tensiones	Centro tonal D-. Se juega con varias tensiones	El centro tonal es F y D-. Se juega con varias tensiones
Manejo rítmico melódico	Ritmo sencillo – Repetición de un mismo motivo	Pequeña variación rítmica - melódica – Repetición de un mismo motivo	No aplica
Manejo rítmico	Patrones libres	Patrones libres	Patrones libres

Melodías, flautas temperadas afinadas en (F):

Parte A: Escala diatónica. Ritmo sencillo en negras (♩) Repetición de un mismo motivo. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Rítmicamente empieza con un motivo y en la segunda sección hace un desplazamiento.

Parte B: Pequeña variación rítmica – melódica. Repetición de un mismo motivo, melódicamente haciendo terceras voces y un par de cuartas.

Melodías (sax. sop y sax. ten):

Parte A: Escala diatónica. Ritmo sencillo en negras (♩) Repetición de un mismo motivo. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Rítmicamente empieza con un motivo y en la segunda sección hace un desplazamiento.

Parte B: Pequeña variación rítmica – melódica. Repetición de un mismo motivo. Melódicamente haciendo terceras voces y un par de cuartas.

The image shows two systems of musical notation for Part A. Each system consists of four staves: Flauta 1, Flauta 2, Saxofón Soprano, and Saxofón Tenor. The music is in 4/4 time and features a simple rhythmic pattern of quarter notes. The melody is diatonic and consists of a single motif repeated. The saxophone parts are in the lower register, while the flute parts are in the upper register. The two systems are identical, showing the repetition of the motif.

Parte A

This image shows a single system of musical notation for Part A, identical to the one above. It includes staves for Flauta 1, Flauta 2, Saxofón Soprano, and Saxofón Tenor, with the same diatonic melody and simple quarter-note rhythm.

Parte B

Percusión (Tamboras, redoblante, charrasca y mates):

Patrones estables. Estilo rítmico de Popayán (Cauca).

Sección rítmica (guitarra, contrabajo y batería):

Parte A: El contrabajo toca un patrón estable. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal que es (F), jugando con varias tensiones en los acordes. La batería toca libre.

Parte B: El contrabajo toca un patrón estable. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal que es (F), jugando con varias tensiones en los acordes. La batería toca libre.

Musical score for Part A, featuring six staves: Redoblante, Tambora, Charrasca, Mates, Guitarra, and Contrabajo. The score is in 4/4 time. The Redoblante part consists of a continuous eighth-note triplet pattern. The Tambora part has a steady eighth-note pattern. The Charrasca part has a steady eighth-note pattern. The Mates part has a steady eighth-note pattern. The Guitarra part shows four chords: Fmaj7, F(add9), Fmaj7(b9), and Fmaj7(b11). The Contrabajo part has a steady eighth-note pattern. The Batería part has a steady eighth-note pattern.

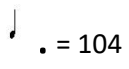
Parte A

Musical score for Part B, featuring six staves: Redoblante, Tambora, Charrasca, Mates, Guitarra, and Contrabajo. The score is in 4/4 time. The Redoblante part consists of a continuous eighth-note triplet pattern. The Tambora part has a steady eighth-note pattern. The Charrasca part has a steady eighth-note pattern. The Mates part has a steady eighth-note pattern. The Guitarra part shows four chords: Dm9, Dm11, Dm7, and Dm6. The Contrabajo part has a steady eighth-note pattern. The Batería part has a steady eighth-note pattern.


Parte B

SEGUNDO TEMA (Bambuco):

CHIRIMÍA TRADICIONAL

Ritmo	Bambuco		
Forma	A (compás 58-73)	B (compás 74-89)	C (compás 90-106)
Tempo	 = 104	Similar	Similar
Tonalidad	D- Dórico	D- Dórico	D- Dórico
Manejo armónico	V9/VI / III / V7sus4/IV	VI#- / VI / V-	VI / bVII / V7sus4/III
Manejo rítmico melódico	Notas de la escala – Repetición de un mismo motivo	Cambio rítmico - Notas de la escala – Repetición de un mismo motivo	Cambio rítmico - Notas de la escala – Repetición de un mismo motivo
Manejo rítmico	Tambora, charrasca y mates van haciendo un ritmo constante	Tambora, charrasca y mates van haciendo un ritmo constante	Tambora, charrasca y mates van haciendo un ritmo constante

FORMATO JAZZ

Ritmo	Bambuco			
Forma	A (compás 66-73)	B (compás 82-89)	C (compás 98-106)	SOLOS (A, B y C)
Tempo	 = 104	Similar	Similar	Similar
Tonalidad	D- Dórico	D- Dórico	D- Dórico	
Manejo armónico	V9/VI / III / V7sus4/IV	VI#- / VI / V-	VI / bVII / V7sus4/III	(A, B y C)
Manejo rítmico melódico	Notas de la escala – Repetición de un mismo motivo	Cambio rítmico - Notas de la escala – Repetición de un mismo motivo	Cambio rítmico - Notas de la escala – Repetición de un mismo motivo	No aplica
Manejo rítmico	Patrones libres	Patrones libres	Patrones libres	Patrones libres

Melodías, flautas temperadas afinadas en (D-):

Parte A: Escala dórica. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Repetición de un mismo motivo.

Parte B: Escala dórica. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Cambia rítmicamente a la sección anterior con repetición de un mismo motivo.

Parte C: Escala dórica. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Cambia rítmicamente a la sección anterior con repetición de un mismo motivo.

Melodías (sax. sop y sax. ten):

Parte A: Escala menor. Los saxofones tocan en la segunda parte de cada sección. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Repetición de un mismo motivo.

Parte B: Escala menor. Los saxofones tocan en la segunda parte de cada sección. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Cambia rítmicamente a la sección anterior con repetición de un mismo motivo.

Parte C: Escala menor. Los saxofones tocan en la segunda parte de cada sección. Melódicamente van haciendo terceras voces y un par de cuartas. Cambia rítmicamente a la sección anterior con repetición de un mismo motivo.

Musical score for **Parte C**. It consists of four staves: Flauta 1, Flauta 2, Saxofón Soprano, and Saxofón Tenor. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the flutes and saxophones, with the saxophones playing a rhythmic accompaniment in the second part of each section.

Parte A

Musical score for **Parte A**. It consists of four staves: Flauta 1, Flauta 2, Saxofón Soprano, and Saxofón Tenor. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the flutes and saxophones, with the saxophones playing a rhythmic accompaniment in the second part of each section.

Parte B

Musical score for **Parte B**. It consists of four staves: Flauta 1, Flauta 2, Saxofón Soprano, and Saxofón Tenor. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the flutes and saxophones, with the saxophones playing a rhythmic accompaniment in the second part of each section.

Parte C

Percusión (Tamboras, redoblante, charrasca y mates):

Patrones estables. Estilo rítmico de Popayán (Cauca).

Sección rítmica (guitarra, contrabajo y batería):

Parte A: El contrabajo y la batería tocan libre. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal que es (D-).

Parte B: El contrabajo y la batería tocan libre. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal que es (D-).

Parte C: El contrabajo y la batería tocan libre. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal que es (D-).

The musical score for Part A consists of six staves. The top four staves are for percussion: Redoblante (snare), Tambora (bongos), Charrasca (shaver), and Mates (cymbals). Each is in 6/8 time and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for Guitarra (guitar), showing a sequence of chords: F⁹/E^b, Fmaj⁷, D⁷(sus⁴), a slash indicating a rest, F⁹/E^b, Fmaj⁷, D⁷(sus⁴), and another slash. The sixth staff is for Contrabajo (double bass), showing a simple bass line with half notes. The seventh staff is for Batería (drums), showing a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Parte A

Redoblante

Tambora

Charrasca

Mates

Guitarra

Contrabajo

Batería

Bm⁷ B^bmaj⁷ Am⁷ / Bm⁷ B^bmaj⁷ Am⁷ /

Parte B

Redoblante

Tambora

Charrasca

Mates

Guitarra


Contrabajo

Batería

B^bmaj⁷ Cmaj⁷ D⁷(sus4) / B^bmaj⁷ Cmaj⁷ D⁷(sus4) /

Parte C

TERCER TEMA (Pasillo):**CHIRIMÍA TRADICIONAL**

Ritmo	Pasillo		
	A	B	C
Forma	(compás 131-164)	(compás 165-196)	(compás 197-244)
Tempo	 = 180	Similar	Similar
Tonalidad	F Jónico	F Jónico	Bb y F (Jónicos)
Manejo armónico	El centro tonal es F. Utilización de acordes cromáticos	El centro tonal es F. Utilización de acordes cromáticos	Modula a Bb y en los últimos cuatro compases regresa a F. Utilización de acordes cromáticos
Manejo rítmico melódico	Corcheas consecutivas	Corcheas consecutivas	Corcheas consecutivas
Manejo rítmico	Tambora, charrasca y mates van haciendo un ritmo constante	Tambora, charrasca y mates van haciendo un ritmo constante	Tambora, charrasca y mates van haciendo un ritmo constante

FORMATO JAZZ

Ritmo	Pasillo			
Forma	A (compás 149-164)	B (compás 181-196)	C (compás 213-244)	SOLOS (A, B y C)
Tempo	♩ = 180	Similar	Similar	Similar
Tonalidad	F Jónico	F Jónico	Bb y F (Jónicos)	F y Bb (Jónicos)
Manejo armónico	El centro tonal es F. Utilización de acordes cromáticos	El centro tonal es F. Utilización de acordes cromáticos	Modula a Bb y en los últimos cuatro compases regresa a F. Utilización de acordes cromáticos	(A, B y C)
Manejo rítmico melódico	Corcheas consecutivas	Corcheas consecutivas	Corcheas consecutivas	No aplica
Manejo rítmico	Patrones libres	Patrones libres	Patrones libres	Patrones libres

Melodías, flautas temperadas afinadas en (F):

Parte A: El centro tonal es F. Se tocan corcheas consecutivas.

Parte B: El centro tonal es F. Se tocan corcheas consecutivas.

Parte C: Modula a Bb y en los últimos cuatro compases regresa a F. Se tocan corcheas consecutivas.

Melodías (sax. sop y sax. ten):

Parte A: El centro tonal es F. Los saxofones tocan en la segunda parte de cada sección. Se tocan corcheas consecutivas.

Parte B: El centro tonal es F. Los saxofones tocan en la segunda parte de cada sección. Se tocan corcheas consecutivas.

Parte C: Modula a Bb y en los últimos cuatro compases regresa a F. Los saxofones tocan en la segunda parte de cada sección. Se tocan corcheas consecutivas.

Flauta 1

Flauta 2

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

Flauta 1

Flauta 2

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

PARTE A

Flauta 1

Flauta 2

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

Flauta 1

Flauta 2

Saxofón Soprano

Saxofón Tenor

PARTE B

PARTE C

Percusión (Tamboras, redoblante, charrasca y mates):

Patrones estables. Estilo rítmico de Popayán (Cauca).

Sección rítmica (guitarra, contrabajo y batería):

Parte A: El contrabajo y la batería tocan libre. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal, con algunos acordes cromáticos.

Parte B: El contrabajo y la batería tocan libre. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal, con algunos acordes cromáticos.

Parte C: El contrabajo y la batería tocan libre. La guitarra toca acordes que pertenecen al centro tonal, con algunos acordes cromáticos.

PARTE A

Redoblante

Tambora

Charrasca

Mates

Guitarra

Contrabajo

Bateria

C⁹(9&4) F/C C⁷ F/C B⁹(9&4) C⁷ Am⁷ A⁹ Gm⁷ C⁷ F⁹(9&4)

PARTE B

Redoblante

Tambora

Charrasca

Mates

Guitarra

Contrabajo

Bateria

B⁹(9&4)/F Gm⁷ D⁹(9&4)/F#m Cm⁷ A⁹(9&4) F⁷ Cm⁷ B⁷ B⁹(9&4) B⁹(9&4)/F Gm⁷ F⁹(9&4) C⁷ Am⁷ A⁹ Gm⁷ C⁷ F⁹(9&4)

PARTE C

CONCLUSIONES

Este trabajo está enfocado en la creación musical, específicamente en la realización de dos arreglos y dos composiciones de chirimía caucana adaptada a un quinteto de jazz. A partir de esto, y para tener un desarrollo bien encaminado, efectivo y eficaz, se ha puesto un énfasis especial en la investigación documental, pues de no ser de esta manera, la creación musical aquí presentada tendrías serios déficits de contexto.

Los músicos no solo somos signos musicales, también es nuestro deber tener en cuenta otros valores intelectuales, en este caso, textos, literaturas, historias, dialogo con personas que tengan un conocimiento profundo sobre la música y su desarrollo, etc. Todo esto fue muy importante para el desarrollo de este trabajo, donde me encontré con grandes textos, excelente literatura y sobre todo el aporte de la tradición oral, donde realice varios viajes por diferentes comunidades del Cauca investigando sobre las chirimías; viejos que me contaron y tocaron grandes historias que fueron recopiladas, compiladas y presentadas en este texto. Todo esto hace más interesante la música escrita, con un nivel de pensamiento diferente y con conceptos que van a mejorar las ideas.

Según estas ideas hay que destacar varios procesos importantes en el desarrollo de este trabajo:

Es un acierto como fue dirigido el proceso desde el principio en estos dos años de constante trabajo. En primer lugar la Universidad Distrital Francisco José de Caldas teniendo la gran idea de empezar a ejecutar el proyecto de grado desde el inicio de la carrera. En segundo lugar la colaboración de la profesora Miryam Arroyave, parte fundamental para darle un enfoque muy claro y poder desarrollarlo en buenos términos. La importancia de escoger un buen tema de trabajo, objetivamente la idea de plantear mis antecedentes musicales (la chirimía) y mi presente musical (el jazz), teniendo en cuenta mis conocimientos previos en éstas dos manifestaciones artísticas, lo cual ayudó a enfrentar de una manera más clara la ejecución del presente trabajo.

En la organización del trabajo hay que tener en cuenta varios aspectos:

Capítulo I:

Resaltar nuestras tradiciones. Como reflexión cabe destacar que es fundamental darle fuerza a los valores que nosotros tenemos como personas y como pueblo, muy difícilmente el colombiano puede pelear por su identidad si no aprende a valorar la riqueza cultural que lo rodea y lo conforma, por ejemplo, nuestras raíces indígenas o nuestro componente afro, profundamente arraigado en nuestra sociedad contemporánea. Tenemos un fuerte elemento de fortalecimiento cultural, y la posibilidad de tener la satisfacción, tener el orgullo que acarrea nuestra composición mestiza.

Es importante resaltar el papel de nuestra mezcla cultural y racial pues es gracias a ella que disfrutamos de múltiples y diversos elementos que nos dan la oportunidad de crear y recrear nuestra cultura de manera continua y constante. Nuestros elementos culturales se mantienen en constante movimiento y son receptivos a nuevas influencias, ya vengan éstas de culturas lejanas o de nuestro pasado histórico. De manera general las manifestaciones artísticas autóctonas son utilizadas como recreación, pero tenemos que darnos cuenta que podemos llevar un mensaje contundente como discurso político y social y de transformación que puede tener gran potencial. La cultura, el arte y puntualmente el valor de la música, nos llenan el espíritu e iluminan la conciencia, las puertas del alma.

Capítulo II:

Es importante contextualizar los dos géneros con los que se trabajan en éste trabajo. En el caso de las chirimías entrar más en detalle de su orígenes, instrumentación, conocerlas mejor para poder relacionarnos, de igual manera con el jazz, donde se presentan a músicos tan importantes como Antonio Arnedo, Juancho Valencia (Puerto Candelaria), Juan Guillermo Villarreal, la agrupación Curupira, Músicos internacionales como Charles Mingus, Paquito D´rivera y Avishai Cohen, nos dice que el jazz es una música universal que tiene muchos colores, olores, formas, etc. Esto corrobora lo que se planteó en el capítulo anterior, donde Los artistas pertenecemos a una sociedad y es importante reconocernos como individuos en éste mundo y darnos cuenta cómo podemos ayudar a que se generen mejores formas de vida, donde culturalmente se puede hacer un cambio de pensamiento y generar reacciones de sensibilidad en una sociedad. La responsabilidad del músico bordea aristas concernientes a la responsabilidad social y al cambio político, pues el arte no está exento de los influjos socio-políticos. El papel del artista es ser crítico y proponer nuevas y mejores formas de concebir la sociedad en la cual vive.

Capítulo III:

Esta es la sección tangible, donde la música habla por sí misma, en éste caso el desarrollo de dos arreglos y dos composiciones de chirimía caucana adaptada a quinteto de jazz, donde se cumple con el objetivo principal que es el mantener y recrear al mismo tiempo las tradiciones. También es importante destacar el contar con músicos expertos en las dos áreas, en la chirimía, músicos criados en ésta manifestación y por el lado del jazz igualmente músicos muy preparados, todos docentes de las mejores universidades del país.

Final:

El trabajo que está sintetizado en estas páginas y en los sonidos presentados de la mezcla entre jazz y chirimía caucana ha representado el trabajo de y esfuerzo de varios años, en los cuales he sintetizado un sonido mestizo, pero que también me ha transformado. La música es un vehículo de ideas, de transformaciones, ya sea que pertenezca a la cultura regional de una pequeña zona del mundo o que suene en bares, hoteles y galerías alrededor del mundo. La música crea y transforma hábitos de vida y la vida misma, su poder es tal que se ha usado como elemento dinamizador en múltiples ocasiones y contextos, desde amenizador en fiestas y reuniones hasta impulsadora y energizante en guerras y luchas. Ha llevado ideas revolucionarias de un continente a otro, le ha hablado a los oídos que han sabido escucharla mientras otros permanecen ignorantes de sus intenciones, ha hablado sin hablar y ha transformado sin tocar. La música es hoy, como lo fue en el pasado y lo seguirá siendo en el futuro, el mejor y más vasto camino para romper cadenas, unir pueblos, crear identidades y rescatar a los hombres de la desidia diaria. Hoy, en la sociedad contemporánea de la ansiedad la música es el camino para recuperar nuestro valor y cordura.

Este es un material muy útil, así que es una alegría inmensa poder publicarlo ya que está hecho con mucho dedicación, profesionalismo y mucho amor. Espero sea de su agrado.

BIBLIOGRAFÍA:

- Aronson, David. 1982. *El jazz: Una música en el exilio*. En: Revista internacional de ciencias sociales. Número 4: “Los componentes de la música: La sociología, los contextos y los creadores”. Unesco.
- Banco de la República. *Antonio Arnedo*. Recuperado de: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Antonio_Arnedo el día: 14 de marzo de 2018.
- Fernández B. Álvaro. 2000. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- Flórez John. 2014. *Sur Real – Chirimía*. Bogotá: Señal Colombia. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=C0Yx33u-DuM>. Consultado el 20 de mayo del 2017.
- Gómez, Thomas. 2004. *Utopía para los excluidos: el multiculturalismo en África y América Latina*. CES. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Henao R. Yecenia. 2015. *Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino*. Revista de Estudiantes de Historia Quirón. Vol. 2, Número 3 julio – diciembre. Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín.
- La Callejera. 1989. *La Callejera de Medellín*. Medellín: independiente.
- Miñana B. Carlos. 1994. *De fastos a fiestas: Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Miñana B. Carlos. 2000. *De correrías y alumbranzas: Flautas campesinas del Cauca andino*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- De Rivera Paquito. 2000. *Panamericana*. España: Manga Films.
- Romero G., Omar; Ascanio R., Alexander; Pinera P., Carlos. 2011. *Escuela de flautas y tambores. Músicas andinas del suroccidente colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Santamaría, Carolina. 2007. *La Nueva Música Colombiana: La redefinición de lo nacional en épocas de la world music*. El Artista, núm. 4, noviembre, 2007, pp. 6-24, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400402>
- Valencia C. Marco. 2014. *La chirimía y el diablo de Popayán*. Popayán: Proclama del Cauca. Disponible en: <http://www.proclamadelcauca.com/2014/06/la-chirimia-y-el-diablo-de-popayan.html>. Consultado el 20 de mayo del 2017

PRENSA:

- CA music. *Los pioneros de las Nuevas Músicas Colombianas*. Recuperado de: <http://ca-musica.com/es/cartist/curupira/> el día 15 de marzo de 2018.
- Fernández, Darsi (2017). *Predestinado para enrumbar y universalizar. Zona de obras*. Recuperado de: <http://www.zonadeobras.com/dialogando/2017/06/24/entrevista-con-juancho-valencia/> el día 15 de marzo de 2018.
- Festival Jazz al Parque (2016). *Juan Guillermo Villareal Trío. Festival Jazz al Parque*. Recuperado de: <http://festivaljazzalparque.weebly.com/juangvillareal.html> el día 15 de marzo de 2018.
- Gualdrón, Andrés (2016). *Curupira: maestros de la nueva música colombiana*. Revista VICE. Recuperado de: https://noisey.vice.com/es_co/article/rj84ab/curupira-maestros-de-la-nueva-musica-colombiana el día 15 de marzo de 2018.

- La Plataforma. 2011. *Curupira*. La Plataforma. Recuperado de: http://laplataforma.net/?parent_sec=162&pag=1520 el día: 15 de marzo de 2018.
- Mayolo, Luis Fernando. 2015. *La gaita fantástica de Curupira*. Revista Shock. Recuperado de: <https://www.shock.co/cultura/articulos/la-gaita-fantastica-de-curupira-75667> el día: 15 de marzo de 2018.
- Ramos, Angélica. 2015. *Juan Guillermo Villareal, talento cordobés en el festival internacional de jazz del Sinú*. La guía de Montería. Recuperado de: <https://www.laguiademonteria.co/juan-guillermo-villareal-talento-cordobes-en-el-festival-internacional-de-jazz-del-sinu/> El día 15 de marzo de 2018.
- Semana.com. 2016. *El 'Chucu chucu' tiene una riqueza generacional y cultural. Juancho Valencia*". Semana.com Recuperado de: <http://www.semana.com/enfoque/articulo/juancho-valencia-director-de-la-banda-puerto-candelaria/510347> el día 15 de marzo de 2018.
- Torres, Adriana. 2017. *Juancho Valencia, nuestro artista del año*. Radio Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/noticia/artista-semana/juancho-valencia-nuestro-artista-del-ano> el día 15 de marzo de 2018.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

- Anderson, Benedict. 1983. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de cultura económica.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Mapa del departamento del cauca

Figura 2. Chirimía indígena

Figura 3. Chirimía campesina

Figura 4. Chirimía urbana

Figura 5. Flautas

Figura 6. Tambora

Figura 7. Redoblante

Figura 8. Charrasca

Figura 9. Mates o maracas

Figura 10. Antonio Arnedo

Figura 11. Juancho Valencia

Figura 12. Puerto Candelaria

Figura 13. Curupira

Figura 14. Juan Guillermo Villareal