

Colombia, Melodías Amaderadas.

**Composición musical en Forma Sonata que articula el Bambuco del Pacífico Sur con
el Porro del Caribe, un encuentro de la Marimba de Chonta con el Clarinete**

Jorge Isaac Gutiérrez Zapata.

Proyecto de Investigación Creación.

Tutor Asesor.

Ermides Enrique Escamilla Blanco.

Universidad Nacional Abierta y a Distancia, UNAD.

Escuela de Ciencias Artes y Humanidades, ECSAH.

Programa de Música.

Santiago de Cali, mayo de 2025.

Agradecimientos

Primero agradecer al Padre celestial amado por poder avanzar en mis estudios, porque es la luz en los caminos para continuar creciendo.

También a mi familia que siempre están atentos y que, en comunidad, nos damos el apoyo entre todos para avanzar y fortalecernos.

A mi amada que es una fuente de fortaleza y avance espiritual y material.

A todos los docentes, al asesor, a los administrativos, que, en el recorrido de la carrera, de los estudios, aportaron desde su conocimientos, palabras, acciones y momentos únicos, todo un avance real de aprendizaje muy grande.

Resumen

En este proyecto de investigación se explora la integración de dos regiones de Colombia: el Pacífico Sur representado por la marimba de chonta con el ritmo tradicional del Bambuco Viejo, y por el lado del Caribe, representado por el clarinete con los ritmos del Porro Palitia'o o el Porro tapa'o. El propósito principal es la composición de obras musicales implementando los ritmos tradicionales estructurados mediante el estilo musical de la Forma Sonata. Esta investigación combina los elementos de análisis musicales de cada género musical, referentes históricos y reflexiones estéticos para identificar los valores culturales y musicales compartidos, así como los contrastes significativos que enriquecen las propuestas compositivas.

Desde la perspectiva axiológica se resaltan los valores como la memoria colectiva, la resistencia cultural y la ética del cuidado de los tradicional. El enfoque etnográfico permite una comprensión sensible del contexto sociocultural, para fortalecer la legitimidad de la propuesta musical. Se realizaron los análisis de tres obras representativas, permitiendo recoger y comparar estructuras, elementos rítmicos, tímbricos y melódicos, para luego obtener las composiciones con las características musicales de cada género y de las regiones.

Entre los resultados, se concluyó que es posible una integración coherente entre ambos instrumentos y estilos, respetando su esencia y a la vez ampliando su potencial creativo. Se compusieron tres obras originales que integran los géneros mencionados bajo la estructura formal de la sonata, logrando una convivencia estética entre lo tradicional y lo académico. El proyecto también contribuye a la visibilización de la riqueza cultural regional, ofreciendo un modelo aplicable en contextos educativos y creativos.

Palabras clave: Clarinete, Marimba, Música Tradicional, Forma Musical, Sonata.

Abstract

This research project explores the integration of two regions of Colombia: the Pacific South, represented by the marimba de chonta with the traditional rhythm of *Bambuco Viejo*, and the Caribbean, represented by the clarinet with the rhythms of *Porro Palitia'o* and *Porro Tapa'o*. The primary purpose is the composition of musical works that implement these traditional rhythms structured through the classical musical style of the Sonata Form. The study combines musical analysis of each genre, historical references, and aesthetic reflections to identify both shared cultural and musical values, as well as the meaningful contrasts that enrich the compositional proposals.

From an axiological perspective, values such as collective memory, cultural resistance, and the ethics of safeguarding traditional heritage are highlighted. The ethnographic approach enables a sensitive understanding of the sociocultural context, thereby strengthening the legitimacy of the musical proposal. Analyses were conducted on three representative works, allowing for the collection and comparison of structural, rhythmic, timbral, and melodic elements. These served as a foundation for composing new pieces that embody the musical characteristics of each genre and their respective regions.

The results demonstrate that a coherent integration between both instruments and musical styles is achievable, preserving their essential identity while expanding their creative potential. Three original compositions were created, merging the aforementioned genres within the formal framework of the sonata, achieving an aesthetic coexistence between traditional and academic expressions. Additionally, this project contributes to the visibility of Colombia's regional cultural richness and offers a model applicable to both educational and creative settings.

Keywords: *Clarinet, Marimba, Traditional music, Musical form, Sonata.*

Tabla de Contenidos

Introducción.....	1
Justificación.....	3
Objetivos.....	5
Objetivo General	5
Objetivos Específicos	5
Antecedentes.....	6
Planteamiento Temático	8
Pregunta	10
Marco Artístico Teórico	12
Nuestra Música Tradicional en Colombia	12
Músicas Tradicionales del Pacífico Sur	13
La Marimba de Chonta.....	14
Bambuco Viejo.....	15
Músicas Tradicionales del Caribe Colombiano.....	17
El Clarinete	18
El Clarinete en Colombia	19
El Porro Palitia’o	21
El Porro Tapa’o	23
La Forma Sonata.....	25

Metodología.....	31
Enfoque y tipo de investigación	31
Diseño metodológico.....	32
Técnicas e instrumentos de recolección de datos	32
Instrumentos Para Recolectar Información	32
Etapas de la investigación.	33
Proceso de Análisis de las Obras.....	34
Análisis de la obra: María Elena, Porro Tapa'ó, ...	34
Análisis de la obra: Voy Navegando, Bambuco Viejo.....	36
Análisis de la obra: Piano Sonata No 16, Sonata Semplice K545, 1788.....	40
Última sesión de la obra, tercera sesión o movimiento: Rondo.	52
Marco Creativo	56
Creación compositiva	56
Conclusiones.....	58
Referencias Bibliográficas.....	60
Anexos	65
Partitura de la composición: Bambuco Viejo en Forma Sonata para Marimba de Chonta y Clarinete (Clic para Escuchar)	65
Partitura de la composición: Clarimba, Forma Sonata para Clarinete y Marimba de Chonta. (Clic para Escuchar)	85

Partitura de la composición: Banda Sonata, Porro Palitia’o para Clarinete y Marimba de Chonta. (Clic para Escuchar)	88
---	----

Lista de Tablas

Tabla 1. Estructura del bambuco viejo	16
Tabla 2. Compositores e intérpretes del bambuco viejo.....	16
Tabla 3. Estructura del porro palitia’o con cuatro partes	22
Tabla 4. Estructura del porro palitia’o con cuatro partes	22
Tabla 5. Estructura del porro palitia’o con dos partes.....	23
Tabla 6. Estructura del porro palitia’o con dos partes y una sub parte	23
Tabla 7. Estructura del porro palitia’o con otras secciones.....	23
Tabla 8. Estructura del porro palitia’o con otras secciones.....	23
Tabla 9. Estructura del porro tapa’o con cuatro partes.....	24
Tabla 10. Compositores de porros.....	24
Tabla 11. Estructura forma sonata S XVII al XIX	26
Tabla 12. Estructura de la forma sonata monotemática	28
Tabla 13. Estructura monotemática bipartita de la forma sonata	28
Tabla 14. Estructura monotemática ternaria de la forma sonata	28
Tabla 15. Estructura de la forma sonata	28
Tabla 16. Compositores e intérpretes de la forma sonata.....	29

Lista de imágenes

Imagen 1 Mapa de la región Pacífico Sur y Norte de Colombia.....	14
Imagen 1 Mapa de la región Pacífico Sur y Norte de Colombia.....	14

Imagen 2 Mapa de la región Caribe de Colombia	18
Imágen 2 Mapa de la región Caribe de Colombia	18
Imagen 3 Tipos de clarinetes	19
Imágen 3tipos de clarinetes	19
Imagen 4 Sonata Octavi Toni. A 12.	29
Imágen 4Sonata Octavi Toni. A 12.	29
Imagen 5 Inicio de la obra	34
Imagen 5Inicio de la obra	34
Imagen 6 Sección de porro entre los vientos maderas	35
Imagen 6Sección de porro entre los vientos maderas	35
Imagen 7 Sección de Porro.....	35
Imagen 7Sección de Porro.....	35
Imagen 8 Exposición de clarinetes	36
Imagen 8Exposición de clarinetes	36
Imagen 9 Improvisación trompetas	36
Imagen 9imporvización trompetas	36
Imagen 10 Fragmento inicial partitura Voy Navegando	38
Imagen 10 Fragmento inicial partitura Voy Navegando	38
Imagen 11 Variación del bordón compás 25	39
Imagen 11Variación del bordón compás 25.....	39
Imagen 12 Solo de Marimba de Chonta	40
Imagen 12Solo de Marimba de Chonta	40
Imagen 13 Introducción primer tema	41
Imagen 13Introducción primer tema	41

Imagen 14 Secuencia rítmica.....	41
Imagen 14Secuencia rítmica.....	41
Imagen 15 Epílogo	42
Imagen 15 Epílogo	42
Imagen 16 Semicadencia.....	42
Imagen 16 Semicadencia.....	42
Imagen 17 Antecedente, primera secuencia y repetición	42
Imagen 17Antecedente, primera secuencia y repetición	42
Imagen 18 Segunda cadencia de exposición	43
Imagen 18 Segunda cadencia de exposición	43
Imagen 19 Epílogo	43
Imagen 19 Epílogo	43
Imagen 20 Motivo de arpeggio.....	43
Imagen 20 Motivo de arpeggio.....	43
Imagen 21 Desarrollo	44
Imagen 21 Desarrollo	44
Imagen 22 Segundo motivo de arpeggio	44
Imagen 22 Segundo motivo de arpeggio	44
Imagen 23 Alternancia en escalas	45
Imagen 23 Alternancia en escalas	45
Imagen 24 Re exposición	46
Imagen 24 Re exposición	46
Imagen 25 Síntesis musical	47
Imagen 25 Síntesis musical	47

Imagen 26 Re exposición y arpeggios.....	47
Imagen 26 Re exposición y arpeggios.....	47
Imagen 27 Estilo tipo escalas y arpegios.....	48
Imagen 27 Estilo tipo escalas y arpegios.....	48
Imagen 28 Motivos, diferencias en secuencias	49
Imagen 28 Motivos diferencias en secuencias	49
Imagen 29 Frase contraste y cadencia	50
Imagen 29 Frase contraste y cadencia	50
Imagen 30 Transición de mayor a menor	51
Imagen 30 transición de mayor a menor	51
Imagen 31 Tercera sesión, Rondó	52
Imagen 31 Tercera sesión, Rondó	52
Imagen 32 Movimiento parte B.....	53
Imagen 32 Movimiento parte B.....	53
Imagen 33 Parte C	53
Imagen 33 Parte C	53
Imagen 34 Descenso diatónico y re transición	54
Imagen 34 Descenso diatónico y re transición	54
Imagen 35 Final	55

Introducción

En esta investigación se centra en una propuesta de composición musical basada en dos instrumentos emblemáticos de Colombia: la marimba de chonta representativa en el Pacífico Sur, y el clarinete, cuyo uso es común en distintas regiones y con gran popularidad en el país (Gómez Vargas, 2018), pero que se estudiará aquí en el contexto de la región del Caribe. Cada instrumento se sujeta a un ritmo tradicional específico: la marimba de chonta al bambuco viejo, y el clarinete a los ritmos de porro palitia'ó y porro tapa'ó de la región del Caribe. A partir de las características únicas de cada uno de estos dos instrumentos con su contexto musical, esta investigación busca cómo se pueden relacionar estos ritmos con sus estructuras musicales naturales que cada uno posee, con el estilo musical de la Forma Sonata que es académico, estableciendo un vínculo renovador entre lo tradicional y lo académico.

El siguiente punto, para comprender el trasfondo musical y cultural de cada región, primero se presentan definiciones y análisis de los instrumentos musicales y géneros involucrados. Este preámbulo va a permitir ampliar la visión sobre el desarrollo de las tradiciones musicales en cada contexto, de acuerdo con Solis (2021), se evidencia cómo estas han ido evolucionando y se han preservados en sus comunidades, además, se examina el rol de la música académica en el estudio y preservación de la música tradicional, considerando los esfuerzos de investigación en la transmisión, en el registro y la documentación de las obras musicales.

Un aspecto relevante de esta investigación es la escasa interacción activa entre estos dos instrumentos musicales en la creación de un estilo musical compartido, pese a su importancia en las culturas respectivas. (Zamora Mezu, 2023) expresa que en el pacífico es más dado que el clarinete y la marimba se fusionen por los formatos de las agrupaciones musicales, asimismo, la distancia geográfica y las diferencias entre ambas regiones plantean un reto en la investigación y

la creación de nuevas composiciones que integren la marimba de chonta y el clarinete en un solo estilo. Para ello, se propone utilizar la Forma Sonata como estilo musical intermediario. Sin embargo, se debe tener en cuenta que estos ritmos presentan diferencias significativas. Por ejemplo, el porro se encuentra escrito en un compás de 4/4 o 2/2, mientras que el bambuco viejo su compás está en 6/8, y el fraseo melódico tiende a ser más largo en el bambuco que en el porro, donde la melodía es más precisa y concisa. No obstante, la investigación identifica dos puntos en común que facilitan la composición: ambos instrumentos están hechos de madera y sus características son maleables para el compositor, donde el propósito es fortalecer las cualidades sonoras de cada instrumento.

Justificación

En el ámbito internacional, diversas experiencias han abordado la integración entre músicas tradicionales y estructuras académicas, a su vez, cómo se protege por medio de análisis de las ideas culturales y tradicionales, para que la música no termine en contextos ajenos (Adorno, 2019). Proyectos de creación musical en países como Brasil, Perú o México, han explorado la relación entre instrumentos autóctonos y formas occidentales. De igual forma, instituciones de formación musical en Europa y América Latina han promovido líneas de investigación-creación que valoran los saberes locales desde metodologías académicas, fortaleciendo una perspectiva crítica sobre el canon musical occidental.

En Colombia, el clarinete cuenta con una mayor cantidad de composiciones en comparación con la marimba de chonta, porque tiene presencia encontrándose en la regiones y subregiones, por ello, esta investigación se centra en la región del Caribe para el análisis de composiciones y ritmos asociados con el clarinete. En esta zona es común encontrar el clarinete en las bandas tradicionales que interpretan los ritmos del porro palitia'o y porro tapa'o, los cuales han sido seleccionados aquí para el análisis musical. Por otro lado, esto no implica que la marimba de chonta no esté siendo objeto de investigación y de nuevas composiciones; de hecho, este proceso ha ido creciendo y consolidándose con el tiempo con el tiempo. El ritmo seleccionado es el bambuco viejo, también conocido como currulao, reconociendo su expresión histórica y autóctona de identidad cultural y nacional (Jaramillo Rojas 2024).

La forma sonata, un modelo musical de repertorio clásico ofrece estructuras y procedimientos que pueden enriquecer la música tradicional estudiada desde esta investigación. En términos de composición, si en las tradiciones musicales encontramos una estructura de A y B, la incorporación de la forma sonata, y de técnicas propias del repertorio clásico, permite

generar estructuras más amplias y sonoridades nuevas sin perder la esencia original. Este enfoque contribuye nuevos caracteres y herramientas a las composiciones contemporánea, permitiendo un desarrollo la música, más profundo de los elementos musicales, tanto interpretativos y formativos (Gamboa, L. M. 2016).

Proponer una forma de inicial componer melodías basadas en los ritmos característicos de distintas regiones, plantean nuevas metas para mantener los fraseos y sonoridades que identifican a cada estilo. Esto resulta fundamental para preservar la esencia y el respeto por las tradiciones de cada región involucrada en esta a investigación. Así, el desarrollo se logra con el tiempo mediante la creación de base de datos y trabajos investigación, lo cual, evidencian una convergencia de músicas culturas y tradiciones diversas. Aunque las influencias externas en el ámbito cultural son notables, la música en Colombia continúa fortaleciéndose a través de la investigación y el estudio en profundidad (Chicaíza 2024).

La propuesta de composición entre la marimba de chonta y el clarinete es especialmente significativa y tiene gran importancia para los programas de la música, para investigadores y nuevos entusiastas de descubrir nuevas maneras de unir estilos musicales, pues ambos instrumentos ofrecen sonoridades únicas, vinculadas por su construcción en madera (Correa 2016). Sus timbres característicos generan una atmósfera de elegancia musical única, enriqueciendo a cada una de nuestras regiones colombianas que representan. La diversidad cultural de Colombia permite la exploración de un sonido distinto y envolvente, el cual contribuye a la estética, la sonoridad y las dinámicas de interpretación y transformación.

Objetivos

Objetivo General

Componer tres canciones con la marimba de chonta y el clarinete, a partir de las técnicas y estructuras de la forma sonata con los ritmos de Bambuco Viejo, Porro Palitia' o, y Porro Tapa' o.

Objetivos Específicos

Investigar los conceptos y referentes históricos de la Forma Sonata y de los ritmos de Bambuco Viejo, Porro Palitia' o y Porro Tapa' o, para la implementación de las estructuras para cada composición musical.

Analizar una obra representativa de la forma sonata, así como una obra del Bambuco Viejo y otra del Porro Palitia' o, o Porro Tapa' o, identificando elementos clave de cada estilo.

Aplicar las técnicas musicales derivadas del análisis a la composición de las tres piezas, asegurando una fusión efectiva entre los estilos.

Antecedentes

Actualmente, el estudio de la música ha evolucionado para integrar y relacionar diversos elementos históricos. La influencia de diferentes tradiciones musicales permite, a través del tiempo, la creación de nuevos horizontes, al tiempo que se preserva lo original. Este proceso establece una dependencia estructural que facilita comprender y valorar qué se está interpretando, y responde a una necesidad fundamental de establecer criterios que fortalezcan el proceso de composición e interpretación.

En las regiones del Pacífico y del Caribe colombiano, la música juega un rol esencial en la identidad de sus municipios y sus comunidades. Ritmos como el bambuco y el porro son componentes esenciales de estas identidades, arraigados en prácticas culturales que se han transmitido mediante la tradición oral. Diversas investigaciones destacan el valor cultural de estas tradiciones, que se entrelazan con aspectos antropológicos y morfológicos, abriendo un espacio importante para el análisis sociológico y etnográfico, por lo que resulta fundamental en el contexto de este trabajo de investigación.

Entre los estudios relevantes, se encuentra el método OIO de Héctor Tascón (2008), y la investigación *Qué Te Pasa Vo*, realizada con el ministerio de cultura en colaboración con Alex Duque. Este proyecto busca rescatar los elementos autóctonos de ritmos específicos y resalta músicos de formación clásica se acercan a la música tradicional del Pacífico, una convergencia facilitada por la afinidad entre la marimba sinfónica y la marimba de chonta tradicional Universidad Nacional de Colombia (2018). Tascón expresa en su investigación un profundo respeto por la marimba de chonta, describiéndola como un instrumento de belleza inusual. Su método aporta elementos aplicables a la construcción de las formas musicales regionales, lo cual coincide con la investigación sobre el Porro Palitia'o de la banda de San Pelayo. Este estudio

exhaustivo de Carlos Alberto (Rubio 2022), incluye el testimonio de varios músicos e instrumentistas de la banda local, quienes, mediante sus grabaciones han permitido profundizar en los análisis de la música de la región.

Los procesos de creación musical en las regiones colombianas incluyen la incorporación de música académica, lo que ha facilitado que las nuevas generaciones de estudiantes integren la música tradicional y la música académica en investigaciones y fusiones que se van desarrollando por las actividades que en la ciudad surgen. Ejemplos de ello son el formato de modalidad libre implementado en el Festival de Petronio Álvarez, y los altos estándares interpretativos y compositivos en el Festival Mono Núñez, por lo que, estos eventos fomentan una aproximación técnica y formativa que fortalece y proyecta el conocimiento musical de las tradiciones regionales hacia un ámbito académico.

Planteamiento Temático

En los diversos eventos que celebran en las regiones del Pacífico y el Caribe de Colombia, los instrumentos de la marimba de chonta y el clarinete no suelen interpretarse juntos en contextos tradicionales o académicos. Esto se debe, en parte, las diferencias geográficas, rítmicas, interpretativas y culturales que han limitado un vínculo directo entre ambas tradiciones. Mientras que el clarinete se ha extendido por varias regiones de Colombia, la marimba de chonta se concentra exclusivamente en la región del Pacífico, precisamente por toda la costa del mar Pacífico, desde el Valle del Cauca, una parte del Cauca, hasta Tumaco Nariño, cerca de la frontera con el país de Ecuador.

Las características de la región del Pacífico, su entorno natural y su ancestralidad están impregnadas por las huellas de la africanía, un concepto que refleja consciente y el subconsciente de los ancestros africanos en las comunidades actuales. Estudios políticos y económicos llevados a cabo en varias décadas del siglo XX relevaron la influencia de las costumbres traídas por los esclavos, entre ellas la tradición musical, como explican Ochoa & Hernández (2014), estas costumbres, conservadas a través de las generaciones, permitieron que las comunidades afrodescendientes preservar su cultura musical en medio de desafíos como la discriminación racial, que limitaba su acceso a la academia y generaba conflictos en los años setenta y ochenta.

En el desarrollo de la música tradicional, las diferencias por los factores de la formación y el enfoque son notables. Los músicos tradicionales, por ejemplo, suelen basarse en la transmisión oral y la práctica constante, preservando la memoria cultural como medio de protección y preservación ancestral. Este enfoque permite que los músicos tradicionales, inmersos en sus costumbres, desarrollen convicciones profundas que sostienen su aprendizaje a lo largo de su vida, como lo señala Saavedra (2018), en su investigación sobre la identidad musical y oral del

Pacífico. A diferencia de este enfoque, la información académica, se centra en la notación escrita, las teorías y verificables y científicos que aportan a la preservación y expansión de la música.

En la actualidad, la tecnología también ofrece soluciones para algunos desafíos que enfrenta la música tradicional, como la afinación de la marimba de chonta. Este instrumento se fabrica mediante un proceso riguroso que incluye el cuidado de la madera, siguiendo tiempos específicos de la luna, para el secado y corte, para preservar la madera y se obtenga lo mejor de ella, además, de que dure toda una vida. Liévano Gamboa (2017), explica que es todo un proceso para salvaguardar la madera y mantener su sonido real. Sin embargo, la marimba de chonta tradicional, afinada a oído, no se ajusta al estándar temperados a 440 Hz, lo que dificulta su integración con otros instrumentos afinados en esa frecuencia (s. f.-b) Correa (2016). Espinal (2019), plantea que es posible ajustar la afinación de la marimba al estándar de 440 Hz mediante métodos tecnológicos sin perder su contexto natural lo que facilita su unión con el clarinete en una convergencia de la cultura académica y tradicional. y que aporten un modelo hegemónico a la cultura tradicional con la académica.

La investigación y estudio de la música, han facilitado la difusión y protección de la música tradicional, promoviendo la protección de las nuevas composiciones dentro del marco patrimonio cultural e intelectual. Saavedra (2018), menciona a músicos tradicionales, como el marimbero José Antonio Torres Gualajo, que comprendieron la importancia de documentar sus composiciones, dejando un legado que mantiene su esencia autóctona y tradicional (Canciones de Gualajo, s. f.). Este registro contribuye a la comprensión y apreciación de la música tradicional en sus elementos de su ritmo, melodía y armonía, que siempre se relacionan de manera intrínseca.

Es cierto que en la actualidad existen numerosas actividades de exposición musical tradicional, pero aún no genera una importante visibilidad o la fuerza para que la música

tradicional pueda impactar a las nuevas generaciones. Durante mucho tiempo el paradigma estaba centrado en que era un solo género musical era que representaba a Colombia, pero gradualmente, el desarrollo del estudio musical fue reconociendo e incorporando otros géneros y ritmos.

Santamaría (2007), expone que, desde los años noventa, los músicos han comenzado a explorar nuevas combinaciones musicales, dando lugar a expresiones espontáneas y variadas basadas en la diversidad cultural.

En Cali, eventos como el Festival Petronio Álvarez, surgieron como una necesidad de sostener la cultura, integrando categorías de formatos tradicionales, populares y hasta académico. Esto ha exigido a los músicos tradicionales a elevar la calidad de interpretación instrumental. Otros eventos como la Feria de Cali, el Día del Pacífico, también apoyan la difusión de la música tradicional. En el Caribe colombiano, el Festival Del Porro que se realiza en San Pelayo, reúne a bandas de músicos tradicionales, estudiosos y académicos, fomentando la integración musical. En palabras del maestro William Fortich Díaz, entrevistado por Pinzón, responde a la pregunta: ¿Todo lo nuevo que se presenta en el Festival, la producción de porros nuevos pone en evidencia que el porro está vivo? dice lo siguiente:

El porro está vivo y hay que continuar entregándoselo a los jóvenes, pero no como la música y la danza de los viejos, debe ser de la cotidianidad de ellos, en la escuela, en la casa, en la radio. Tienen que apropiárselo, pero acompañado de un proceso de formación y construcción de valores. Lo importante es entregarles la tradición para que ellos la vean y la valoren como nosotros la vimos, la valoramos y la vivimos. Es una tarea complicada, pero se está haciendo. (Fortich Díaz, 2008)

Pregunta

¿Cuál es el enfoque axiológico adecuado para fusionar la marimba de chonta y el clarinete, integrando los ritmos tradicionales del bambuco viejo y el porro, mediante la estructura

de la forma sonata, con el fin de ampliar la visibilidad de estos géneros en el ámbito académico musical?

Marco Artístico Teórico

Nuestra Música Tradicional en Colombia

En Colombia tenemos gran diversidad de ritmos por la mezcla de diferentes culturas que han llegado a esta tierra desde hace siglos, podemos identificar varios elementos musicales integrados en las diferentes regiones, la historia geográfica de Colombia y cómo ha venido cambiando en los últimos siglos. Podemos identificar en el Pacífico Sur, la conexión cultural con la música de la marimba de chonta con el país hermano de Ecuador en su Pacífico Norte, o en los Llanos Orientales con los Llanos Venezolanos, esto demuestra que Colombia en los tiempos pasados, ya sea por las diásporas, por la esclavitud o las rutas de comercios, llegaban muchos ritmos y con ellos instrumentos musicales que terminaban uniéndose con otros ritmos que ya estaban arraigados en una región determinada, por ejemplo, podemos mencionar la música como el Son Palenquero de San Basilio de Palenque, que tuvo influencias del Son Cubano, o, el Calipso de San Andrés Islas, que viaja por las islas iberoamericanas. Así podemos encontrar más ritmos relacionados por influencias externas, y que en la actualidad hay ritmos que son autóctonos y propios de Colombia que se mantienen en su esencia tradicional a pesar de todo lo contemporáneo y moderno. Investigaciones numerosas han dado la legitimidad de toda la música tradicional de Colombia, primero recordemos el concepto de música tradicional es aquella que se transmite a través de cada generación, de forma oral y práctica, preservando los valores, tradiciones y cultura de un pueblo; provisto de esto, observamos que en el siglo pasado se fue desarrollando y trascendiendo para salvaguardar toda nuestra identidad musical tradicional colombiana, (Ospina Romero, 2013), señala que las investigaciones se incentivaron desde los años cincuenta en Colombia, con estrategias o métodos empíricos de investigación que denotaban una baja uniformidad, pero que dejaron una gran iniciativa para fortalecer el uso de nuevas

herramientas para otros investigadores que se iban forjando a través del pasar de las siguientes décadas, que se gestaron conocimientos por medio de la práctica y al tiempo la misma exigencia desde lo académico, aportando estudios de ubicación etnográfica que se alimentaba por los trabajos que se daban en la investigación en los territorios, aplicándose desde las teorías antropológicas y sociológicas en la música, complementando toda la investigación cultural musical colombiana, con todos los recursos y participación tanto de los estudiantes como de los músicos.

En esta investigación, se relacionará en dos segmentos la música tradicional colombiana entre la región del Pacífico y la región Atlántico de Colombia, y el género de la forma sonata como segundo segmento, estableciendo la ubicación y adelanto con el contexto histórico junto con el desarrollo musical de las regiones.

Músicas Tradicionales del Pacífico Sur

La región del Pacífico en Colombia es muy extensa, se divide en dos grandes subregiones. La primera es el Pacífico Norte que comprende todo el departamento del Chocó, la segunda es el Pacífico Sur que comprende los departamentos del Valle Del Cauca, Cauca y parte de Nariño. En esta región del Sur, fluyen diversos ritmos a través del formato de marimba de chonta que componen los siguientes instrumentos: marimba de chonta como instrumento principal, bombos macho y hembra, cununos macho y hembra, y las cantadoras con sus guasá. Los ritmos son variados, el principal ritmo es el bambuco viejo, este ritmo es considerado como el ritmo madre del Pacífico Sur, ya que desde ahí se derivan otros ritmos como la juga, el patacoré, el berejú, el torbellino, bunde o chigualo, aguabajo, entre otros.

Imagen 1 Mapa de la región Pacífico Sur y Norte de Colombia



Fuente: Región Pacífica - Regiones Naturales de Colombia. (*Regiones Naturales de Colombia*, 2017).

La Marimba de Chonta

En el Pacífico Sur es donde encontramos el instrumento representativo: la marimba de chonta, también llamada como el piano de la selva, instrumento reconocido por la Unesco como Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad, en la que resuelve incluir la manifestación de Músicas de Marimbas y Cantos Tradicionales de la región del Pacífico Sur de Colombia, en la lista de representativa de Patrimonio Cultural e Inmaterial del ámbito nacional, (resolución No. 1645 de 2010). La llegada de la marimba de chonta a Colombia tiene varias historias o relatos, pero lo cierto es que su raíz es del continente de África y que proviene específicamente del Congo por el instrumento llamado balafón, entre otros, como de Mozambique el timbila, en Uganda el amandina, o del Sur de Sudán el rongo, que se establecieron en el Pacífico entre Esmeraldas (Ecuador) y San Andrés de Tumaco (Colombia), y que fue subiendo por Guapi (Cauca) hasta llegar a Buenaventura (Valle del Cauca).

Este instrumento musical es construido con madera, sus tablas son de la palma de chontaduro y otras palmas semejantes que se encuentran en la selva del Pacífico. Es interpretado por dos músicos: uno es el bordonero, que se ubica en la zona de las tablas de chonta más largas

al igual que los canutos de guadua, que son los que tienen el registro grave, su función es interpretar una frase melódica rítmica, que lleva la base de la melodía de la canción, normalmente es el que inicia la canción tratando de hacer el primer llamado. El segundo músico es el requintero, este se ubica desde la zona de los medios y agudos, en donde las tablas se van acortando en su extensión hasta la más pequeña, así mismo los canutos de guadua, este realiza la interpretación llevando la melodía principal de la canción, es el que tiene el protagonismo para los acompañamientos de la voz, de los coros y los solos. La marimba de chonta se puede interpretar como instrumento solista o como acompañante para el mismo marimbero y/o las cantadoras para los diversos ritmos de la región.

Bambuco Viejo

El nombre de bambuco proviene de varios relatos, pero el más relevante, es que ha venido desde el África con los esclavos, pero también con la mezcla de otros ritmos europeos como bambuk, del país Sudán francés o del ritmo Zortcico, también hay otros investigadores que señalan el uso de la palabra Bambuk, y hacen referencia cuando se mencionó en la novela La María (1867), lo que coincide con su proveniencia del país Sudán hasta la región caucana Suárez, S. A. S. (2009 p 115). Para adentrarnos más y poder distinguir el ritmo de bambuco viejo, debemos de reconocer que dentro de la región hay diversos ritmos que se asemejan y que sus variables en su estructura son pocas o perceptibles, esto se debe, según como lo plantea en la investigación de Tascón (2014 p 26), sobre las estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande, que realizó entre cinco marimberos en la que cada uno tiene tienen sus características singulares, determinando tonadas, elementos armónicos y melódicos.

La estructura general del ritmo es más sencilla de lo que parece, la cual inicia con un llamado en el bordón de la marimba, complementando con la introducción de la marimba con el

requintero, para darle inicio a las glosas, que serían las frases terminando en una voz larga, después de cada glosa que serían entre dos a tres, el requintero de la marimba hace una ondeada que es la interpretación de la marimba llevando la melodía principal del tema con algunas variaciones, seguidamente viene el pregón que es lo que podemos corresponder con los coros y se da en forma de pregunta y respuesta.

Entre los fragmentos de los pregones, se deja un espacio para que el marimbero requintero realice la improvisación y pueda mostrar todo su talento y habilidad en la interpretación con la marimba, en este espacio no hay un tiempo o cantidad de compases definido, es el marimbero quien da la señal para continuar con la parte siguiente, aquí, la canción podría terminarse o también puede volver a los pregones y culminar.

En el siguiente cuadro podremos visualizar mejor la relación de los términos para la estructura del Bambuco Viejo.

Tabla 1. Estructura del bambuco viejo

Bordón e introducción	Glosa 1 y ondeada	Glosa 2 y ondeada	Glosa 3 y ondeada	Pregón	Solo del marimbero	Pregón	Final.
	A	A	A	B	C	B	

Fuente: Construcción del investigador.

En el siguiente cuadro relaciono varios compositores y marimberos del bambuco viejo.

Tabla 2. Compositores e intérpretes del bambuco viejo

Nombre.	Obras.
José Antonio Torres “Gualajo”. (1939-2018).	Bambuco Viejo. Currulao Corona. La Ciclovía. El Conejito. María Del Mar.
Hugo Candelario González. (1967).	El Currulao Me Llama. Rumba Chonta. Cantaré.

Nombre.	Obras.
	El Soplo Del Río. Te Vengo a Cantar.
Baudilio Cuama Rentería. (1947).	Mulata. El Duende. A Belén. Montañita. La Caramba.
Héctor Javier Tascón.	Método OIO. Cultura Musical, Culturas de Marimba. Plan de Ruta Marimba. Qué Te Pasa Vo

Fuente: *Construcción del investigador.*

Músicas Tradicionales del Caribe Colombiano

En esta región extensa de Colombia encontramos tres departamentos: Córdoba, Sucre y Bolívar. Ciudades como Barranquilla, Cartagena, Valledupar, Montería, entre otras, aportan al folklore con una gran riqueza musical y cultural extraordinaria, ritmos representativos como La cumbia, el porro, el vallenato, tambora, chandé, guacherna, entre otros. También se encuentran diversos formatos musicales, como es el conjunto de gaitas, son palenquero, papayeras o bandas. Cada uno de estos formatos tiene sus instrumentos musicales propios, en donde se adquiere una gran variedad de ritmos en esta región por las cualidades que poseen en su tierra. Si hablamos de la cumbia, tiene variables de formatos musicales según el departamento y sus municipios, o, inclusive en un pequeño pueblo en la que se interprete. En el libro de Músicas del Caribe Colombiano (JJIA 2019. p89), ubican los formatos musicales como el de pito atravesado, en los departamentos de Sucre, Córdoba y Bolívar, adicionalmente, en Los Montes de María, el formato musical de los gaiteros, y que cada uno tiene sus propios instrumentos autóctonos o instrumentos musicales que llegaron a Colombia en una época específica, dándole esas variantes tímbricas y

rítmicas en su ejecución. Así mismo, encontraremos con los demás formatos musicales esa riqueza natural que predomina en la región del Caribe colombiano.

Imagen 3 Mapa de la región Caribe de Colombia



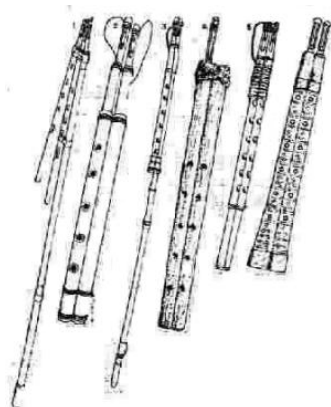
Fuente: Región Pacífica - Regiones Naturales de Colombia. (Regiones Naturales de Colombia, 2017).

El Clarinete

El clarinete es un instrumento maravilloso y que tiene una rica historia desde su surgimiento con los registros que hay, pues los antecesores, ya se registraban por medio de pinturas antiguas con más de tres mil años antes Cristo, donde muestran instrumentos de vientos, aunque primeraban los de cuerdas, se veía con claridad que eran tubos en donde el aire fluía por la inyección por medio de lengüetas de madera fina que vibran y generan el sonido. Otros instrumentos de vientos similares como el caramillo, nombre genérico para las flautas y oboe, el caramillo campestre, usado por los pastores, era un tubo con pocos orificios y con lengüeta simple, o el chalumeau, tenía un registro muy inapreciable, pero por su color y timbre se mantuvo en los pequeños formatos orquestales, estos fueron algunos que precedieron a su construcción hacia el año 1960, cuando Johann Denner, un fabricante de instrumentos, lo construye con varias modificaciones como el ajuste del pabellón cónico para una mejor sonoridad, modificando el tubo en tres sesiones y el sistema de la embocadura sacando la lengüeta interior, realizando un diseño de la boquilla separando así la lengüeta de la boquilla. Esto permitió que la ampliación a notas más agudas por medio de la implementación de las llaves con nuevos orificios permitiendo

sincronización con los conjuntos y formatos musicales y orquestales. Denner, a este instrumento lo llamó *clarine*.

Imagen 5 Tipos de clarinetes



Fuente: La Improvisación del Porro a Partir del Repertorio Raizal (Paipilla Grande, 2014).

El clarinete tuvo más intervenciones que le proporcionaron un desarrollo en su estructura y sonido, como el constructor Theodor Lozt, junto con el clarinetista Anthon Stadler, que le consiguieron más cromatismo y la ampliación de la tesitura, el cual llamaron clarinete di bassetto. Hacia el siglo XIX, Jean Xavier Lefevre y J.F. Smiot, aportan más llaves al instrumento permitiendo una afinación más precisa, mejorando su sonido y evitando tapar los orificios medios, luego el constructor de instrumentos Iwan Muller, construye uno con trece llaves al que llamó omnitónico. Otro constructor de instrumentos, el señor Auguste Beffer, construye un clarinete con diez y siete llaves y adicionando anillos para asegurar la posición de los dedos para que no se deslizaran, este clarinete tiene el nombre de clarinete de sistema francés, por último, el alemán Oscar Oehler, implementó una boquilla más larga y estrecha con una caña corta, a este le llamó clarinete de sistema alemán, Paipilla Grande, I. R. (2014).

El Clarinete en Colombia

El clarinete es un instrumento que se usa mucho en Colombia y en diferentes regiones, por lo tanto, hay diversos registros de la llegada del clarinete a Colombia, pero el más relevante

son de los evangelizadores Jesuitas en los siglos XVII y XVIII, Bermúdez, E. (1998), señala que el clarinete era usado en la música religiosa, que se revelaron interesantes repertorios musicales de diez y seis misas, dos más adicionales llamadas ánimas, ocho salves, con alabaos, que se completan con dos danzas y canciones para los clarines, que, en esa época, eran muy raros en América Latina, corroborándose con los registros hallados en los inventarios de la iglesia donde aparecen los clarines y clarinetes. Pero fue a inicios del siglo XIX donde el clarinete empezó a tener popularidad por el uso en las bandas militares colombianas, en las cuales, no solo se interpretaba repertorio exclusivamente militar, sino también música europea y litúrgica, Panadero Moreno, J. C. (2020). Gracias a esta popularización, el clarinete se empezó a usar en diferentes formatos musicales como en la región Andina con los bambucos y pasillos, en el Chocó, donde intérpretes de este instrumento, relatan cómo el primero ejecutó un clarinete, ya que no sabía cómo hacerlo, no le sonó muy bien y lo confundieron con un instrumento llamado chirimía, cual nombre es ahora para el formato musical en el Chocó. Expresa el investigador y músico Leónidas Valencia en la entrevista Expedición Sonora (2013), que las formas de pasar los conocimientos a través de la tradición oral en los clarinetistas tradicionales colombianos, igualmente como lo expresa el clarinetista chocoano Mario Usebio Becerra, comenta lo siguiente: que la tía le compró un clarinete y aprendió de su padre a través de los bailes. Esto es un rasgo que se encuentra en todas las regiones de Colombia, todo los escenarios naturales que permiten el mantener las tradiciones y melodías que hoy podemos escuchar e interpretar, tal y cual lo expresa en el texto de la Improvisación en el Porro a partir del Repertorio Raizal (febrero 2014): es un escenario de transmisión de abuelo a padre y este a hijo y/o vecino, formando unas células de experiencias y particular lenguaje, que nos lleva a determinar ese primer mecanismo de enseñanza.

El clarinete en el Caribe toma fuerza por las bandas de vientos que amenizaban las fiestas religiosas y públicas, a través del tiempo, se han expuestos numerosos clarinetistas con grandes composiciones y repertorio, además, los avances de estudio y prácticas en el instrumento se ven reflejados a través del paso de las décadas y desarrollo de la música en Colombia, por lo que exige una mejor interpretación de las melodías, pero a su vez, mantener el origen real de las mismas, por lo tanto, el clarinetista Julián Panadero (2020), expone la digitación tanto clásico como tradicional de las notas Mi, Fa y Sol 4 en el clarinete, ya que la digitación tradicional es diferente para esas notas y las denomina como las notas del sabor.

El Porro Palitia'o

Se ubica hacia las sábanas de los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar. El porro palitia'o tiene unas partes para la interpretación de las bandas u otros formatos de instrumentos en particular. También llamado gaitas con ritmo lento, se da su nombre porque el bombo tiene la importancia de establecer la ejecución en los aros con las dos baquetas en algunos momentos, principalmente en los estribillos, estos golpes es lo que denominan palitia'o, una característica es que las bandas lo interpretan de manera libre, lo que quiere decir que es una música libre y criolla, porque no hay un patrón definido, sino que se siente al interpretarla. La estructura se basa de dos a cuatro partes, se inicia con el danzón, en donde son ocho compases al unísono, luego ocho compases donde hay un diálogo entre los instrumentos melódicos, luego la segunda parte es el bozá, también llamado amarre o gustadera, aquí en donde entran los clarinetes llevando una melodía principal o improvisación del tema y es aquí en donde el bombo realiza la ejecución en los aros llamado el paliteo, porque los clarinetes no tienen la intensidad como las trompetas, por lo tanto, en esta parte al no tocar el parche del bombo, se disminuye el volumen de la percusión

para darle paso a la escucha de los clarinetes. En el libro de la Improvisación del Porro, Paipilla Grande I.R. (2014 p. 80), en relación señala este acontecimiento de la siguiente manera:

“En su libro La Cultura del Porro”, Augusto Soto describe vínculo: “*luego de que la discusión entre las trompetas y bombardinos se enfureció, entran los clarinetes, considerados los instrumentos más nobles de la banda, a concertar. Parece que el discurso dijera: “qué está pasando; somos hermanos, entendámonos, hagamos la paz”*”.
[Comillas del autor]

Esto reafirma el uso del paliteo en el porro palitia’o, para que los clarinetes se destaquen y rememoren esa parte triste de las melodías picadas por los pitos de las gaitas (ejecución intensa principalmente en las notas agudas), mientras los bailadores ejecutan su cuerpo al ritmo propuesto en esta parte del porro. A continuación, se relacionan las secciones o partes del Porro Palitia’o:

Tabla 3. Estructura del porro palitia’o con cuatro partes

Danzón	Porro	Bozá	Danzón
A	B	C	A

Fuente: Construcción del investigador.

Otros datos usan otros nombres para establecer la estructura del porro palitia’o, Nieto Mestre, G. J. (2013), de la siguiente manera:

Tabla 4. Estructura del porro palitia’o con cuatro partes

Danza introductoria	Desarrollo del porro	Nexo preparatorio	Bozá
A	B	C	D

Fuente: Construcción del investigador.

En otros ejemplos de formatos del Porro Palitia’o, Rubio Acosta C. A. (2022 p. 50 y 51), se puede observar que solo tiene dos partes y subpartes:

Tabla 5. Estructura del porro palitia' o con dos partes

Danza	Bozá
A	B

Fuente: Construcción del investigador.

Tabla 6. Estructura del porro palitia' o con dos partes y una subparte

Porro	Puente	Bozá
A	ab	B

Fuente: Construcción del investigador.

También se le pueden adicionar otras secciones que no hacen parte primordial de la estructura del Porro Palitia'o:

Tabla 7. Estructura del porro palitia' o con otras secciones

Introducción	Introducción	Porro	Puente	Bozá	Introducción
x	y	A	Ab	B	X

Fuente: Construcción del investigador.

Tabla 8. Estructura del porro palitia' o con otras secciones

Introducción	Porro	Puente	Bozá	Introducción
x	A	ab	B	X

Fuente: Construcción del investigador.

El Porro Tapa'o

Es una variante del porro palitia'o, se ubica igualmente en los mismos departamentos y también hacia las tierras de Sinú. En el porro tapa'o, el parche principal del bombo donde se golpea con una baqueta, golpeador o mazo, siempre está en ejecución en todas las partes o secciones del porro, la diferencia está, en que el parche contrario se apaga con la mano después de unos golpes específicos, por lo que, al escucharse, se genera una especie de mutismo, a este

apagado, se le denomina en la región como tapar o tapa, según la expresión que se dé, de ahí, su nombre porro tapa'ó. Otra diferencia radica en que se debe interpretar de la manera establecida en la composición o arreglos escritos en las partituras, por lo que se debe de ser muy fiel a la lectura musical, esto ubica al porro tapa'ó en la zona más urbana en donde también se permite el baile.

Su estructura es de cuatro sesiones y se usan los mismos nombres como en el porro palitia'ó, la danza, porro, bozá y danza. En este porro, el instrumento de viento metal como lo es la trompeta, tiene el papel importante en la sesión de danza, ya que tiene la melodía principal del tema, por lo tanto, domina esta sesión, pero en la sesión del bozá, es cuando predomina el clarinete porque lleva la parte vocal de la banda, pero también puede permitir la improvisación de los bombardinos, la trompeta, el trombón y el mismo clarinete.

Tabla 9. Estructura del porro tapa'ó con cuatro partes

Danza.	Porro.	Bozá	Danza
A	B	C	A

Fuente: Construcción del investigador.

En el siguiente cuadro relaciono varios compositores del Porro.

Tabla 10. Compositores de porros

Nombre	Obras
Lucho Bermúdez (1912-1994).	Fiesta de Negritos. Fiesta de las Flores. Colombia Tierra Querida. Tolú. Año Nuevo.
Carlos Piña (1949-2021).	El Pilón. Mi Mochila. Abran Rueda. Guayabo de la “Y”. Care Perro.

Nombre	Obras
Pacho Galán (1906-1988).	Ay, Cosita Linda. Atlántico. El Brazalete. Cumbia Bonita. Quiero Amanecer.
Rufo Garrido (1896-1980).	La Vaca Vieja. Compadrito. El Buscapié. Que Toque Rufo. Brisas de Diciembre.
Pablito Flórez (1926-2011).	Los Sabores del Porro. Tres Clarinetes. La Aventurera. Porro Viejo. Mona Julia.

Fuente: *Construcción del investigador.*

La Forma Sonata

El término de sonata, es uno de los que ha durado más en la historia de la música, apareciendo desde el S. XVI, y usando su concepto que aún está fuerte en la actualidad, pero como todo, al inicio la palabra sonata no tenía relevancia en sus inicios, pero en su desarrollo se fue incorporando en la esencia de la música clásica y redefiniéndose en este periodo de tiempo inicial, en la que, básicamente se plantea en tres principios generales, en relación en los S.XVI y XVII, Claro, S. (1963), el primero involucra el uso del nombre Sonata de manera indefinida usándose en todas las expresiones y formas musicales usadas a finales del S. XVI hasta las primeras décadas del S. XVII. La segunda tiene que ver con la estructura y forma musical junto con el significado sociológico de la sonata, ya que esto le daría una forma musical más establecida. La tercera está ligada a la unión de las palabras forma y sonata, que juntas se implementa desde el S. XVIII, que es lo que usamos en la actualidad.

En todo este aspecto evolutivo desde el término sonare, se ha visto provisto de añadiduras en palabras, como forma sonata allegro, pero las dificultades de comprensión el término forma sonata fue el que quedó establecido y dejando la claridad en el uso, adicionando el siguiente significado de obra o pieza para ser sonada o tocada, para también desemparejarla del nombre de la cantata. Lo otro que se aborda para diferenciar y prevalecer en el estudio es la definición de la estructura de la forma sonata, puesto que algunos compositores veían diferencias en el uso de cada motivo, y se va definiendo la estructura en los siglos XVIII y XIX, Claro, S. (1963 p. 21), de la siguiente manera:

Tabla 11. Estructura forma sonata S XVII al XIX

Forma Sonata	Primer movimiento.
Forma Binaria.	Segundo movimiento.
Forma Ternaria	Tercer movimiento.
Forma Sonata o Rondó.	Cuarto movimiento.

Fuente: *Construcción del investigador.*

En este mismo sentido, Claro, S. (1963), citando las palabras de Hubert H. Parry, define la siguiente condición en relación con la Forma Sonata tanto en el Barroco, al Clasicismo o al Romanticismo, diciendo que “la definición más concisa de la Forma Sonata es, indudablemente, la de un movimiento construido alrededor del contraste de tonalidades” (p. 22).

En la cita también se mencionan otros autores que han propuesto definiciones de la forma sonata. Se describe como una pieza generalmente extensa incluyendo fantasía, preludio u otra forma libre, caracterizada por una diversidad de emociones y estilos. Esta variedad se logra mediante el uso de acordes poco comunes, fugas simples o dobles, y otros recursos creativos que responden a la inspiración del compositor. Aunque guiado por los principios generales del contrapunto, el creador no se sujeta a métricas fijas ni esquemas rítmicos determinados, sino que

adapta el ritmo y la tonalidad según su intuición y expresividad personal (Brossar, como se citó en Claro, 1963).

Y la definición para Johann Matthenson (como se citó en Claro, 1963) es más concisa y precisa al mencionar que “la Sonata es una pieza instrumental, especialmente para violín que consiste en [secciones] alternadas de Adagio y Allegro” (p. 22).

En el avance del desarrollo de la forma sonata, se puede establecer que es un concepto en donde reúne las disposiciones formales para las construcciones establecidas en las sensaciones sonoras, ya sea de reposo, inestabilidad y tensión, que se van formando en el discurso armónico, junto con la definición de Martón, D. Á. V. (2021), se amplía el recurso de estas definiciones y relaciones en los discursos melódicos, armónicos y rítmicos, para darle la proyección tímbrica a la forma sonata, lo que constituye los rasgos fundamentales en los periodos musicales con sus estilos, cuya composiciones e interpretaciones aportan resultados importantes en la concepción estética de las obras y estilos musicales.

La estructura de la forma sonata tiene varios surgimientos en su desarrollo evolutivo, pero en el S. XVII, es donde se establecen unos parámetros con relación a las secciones para implementar el estudio de la forma sonata. Beethoven y el Romanticismo de Martón, D. Á. V. (2021), explica y relaciona los antecedentes de estas estructuras, por ejemplo, la forma sonata monotemática y bipartita, en la que, expone un solo tema con las características individuales y coherentes en cuanto al timbre, ritmo, melodía y armonía que se desarrollan en dos secciones. En el otro periodo musical, el Clasicismo, surge la forma sonata con una estructura distinta, ya que se comprende de ser bitemática y tripartita.

Tabla 12. Estructura de la forma sonata monotemática

Exposición			Desarrollo	Reexposición.		
A	Transición	B	Modulante	A	Transición	B
Tónica principal	Puente	Tónica principal	Modulante Relativa o dominante	Tónica principal	Tónica principal	Tónica principal

Fuente: Construcción del investigador.

Tabla 13. Estructura monotemática bipartita de la forma sonata

Exposición			Desarrollo	Reexposición			
A	Transición.	B	Modulante.	A	Transición.	B	Coda
Tónica principal	Puente	Tónica relativa o dominante	1er episodio 2do episodio	Tónica principal	Tónica principal	Tónica principal	

Fuente: Construcción del investigador.

Tabla 14. Estructura monotemática ternaria de la forma sonata

Exposición			Desarrollo	Reexposición			
A	Transición	B	Modulante	A	Transición	B	Coda
Tónica principal	Puente	Tónica relativa o dominante	1er episodio 2do episodio 3er episodio	Tónica principal	Tónica principal	Tónica principal	

Fuente: Construcción del investigador.

Tabla 15. Estructura de la forma sonata

Introducción.	Exposición.		Desarrollo.	Reexposición.			
A	Transición.	B	Modulante.	A	Transición.	B	Coda
Tónica principal	Puente	Tónica relativa o dominante	1er episodio 2do episodio 3er episodio 4to episodio o más	Tónica principal al	Tónica principal	Tónica principal	

Fuente: Construcción del investigador.

El desarrollo de la forma sonata, ha estado infundado por los compositores para los diferentes instrumentos, donde proveen diversos ejemplos interesantes durante el desarrollo y establecimiento de una estructura definida, tomemos como ejemplo la sonata Octavi Toni. A 12”, que es compuesta para dos segmentos de seis instrumentos, sin darle una descripción y dinámica e instrumental.

Imagen 7 Sonata Octavi Toni. A 12.



Fuente: Sobre los orígenes del término Sonata. (Claro, 1963).

En este constante desarrollo, las composiciones fueron tomando más fuerza con los instrumentos empleados, como el violín, chello, hacia el año 1688 para viola de gamba, en 1712 para la flauta travesa o alemana. Todo hace parte del conglomerado del estudio de la música y su evolución, lo que históricamente queda en el registro para un entendimiento de la implicación del uso de las técnicas y las reglas que rigen en la Forma Sonata.

En el siguiente cuadro relaciono varios compositores de la Forma Sonata.

Tabla 16. Compositores e intérpretes de la forma sonata

Nombre.	Obras.
Ludwig Van Beethoven. (1770-1827).	Sonatas para piano #1 en Fm, # 2. #3 en A mayor. #3 en Do mayor. #5 Do menor. #6 en F mayor. #7 en D mayor. Sonatas para piano y violoncello #1 en F mayor y #2 en G mayor. Sonatas para piano y violín #1 en D mayor. #2 en A mayor. #3 en Eb mayor.
Frederic Chopin. (1810-1849).	Sonata opus 4, #1 en C menor. Sonata opus 58, #3 en B menor.

Nombre.	Obras.
	Sonata opus 35, #5 en Bb menor. Sonata en G menor opus 65, para violoncello.
Robert Schuman. (1810-1856).	Piano sonata #2 en G menor opus 22. Gran sonata #3 en F, concierto sin orquesta. 3 sonatas para jóvenes. Sonata #3 para violín en A menor. Sonata #2 para violín en D menor.
Franz Ritter Von Liszt. (1811-1886).	Sinfonía de Fausto. Sonata en B menor para piano. Sinfonía Dante.
	Sonata para violín y piano opus 78, opus 100, opus 108. Sonata para piano y violoncello opus 108 en C mayor. Sonata para piano y violoncello opus 87 en Cm. Sonatas para piano y clarinete opus 120 en F menor y Eb mayor.

Fuente: *Construcción del investigador.*

Metodología

Enfoque y tipo de investigación

Este proyecto de investigación tiene una base cualitativa con la característica descriptiva y narrativa, en la que el desarrollo de este trabajo vinculará la referencia etnográfica y axiológica, por lo que se establece de manera específica las regiones del Pacífico Sur y la región del Caribe colombiano, donde los instrumentos musicales de la marimba de chonta, el clarinete, y los estilos musicales establecidos desde lo tradicional del bambuco viejo y el porro palitia'ó y porro tapa'ó, junto con la forma sonata, que son el eje central para esta investigación. Se busca con los análisis, la consulta de documentos, las entrevistas, la generación de datos sobre las bases de composiciones e interpretaciones, esas características que son sensibles entre lo tradicional y los académicos en las comunidades o poblaciones que trabajan en la música tradicional.

A través de la línea cualitativa que se implementa en esta investigación, se persigue entender las fases de la música tradicional dadas con los ritmos tradicionales, en la que permita identificar con claridad todos los elementos posibles que se intervienen en la melodía de una obra, Andrés Pizarro (2000), señala que se busca principalmente detallar los pasos necesarios para realizar un análisis de estas características, y por consiguiente, se prevé en esas partes que aporten el recurso de consecución de componentes y herramientas para la composición entre ambos instrumentos musicales.

Finalmente, en esta metodología se debe de tener en cuenta las limitaciones, pero también las oportunidades para adelantar el proceso de detalle en los análisis, por lo que los caminos que se empleen para encontrar los resultados sean los idóneos para encontrar y llegar al objetivo planteado, por lo tanto, se trabajará en el enfoque cualitativo con la mayor claridad posible en el camino a seguir, para alcanzar los resultados esperados en la investigación.

Diseño metodológico

La investigación se desarrolla en un esquema experimental con componentes analíticos y de campo.

- Enfoque metodológico
- Análisis de partituras
- Proceso de creación compositiva

Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Las técnicas de recolección de información incluyeron el análisis estructural, melódico y rítmico de tres obras, revisión de fuentes teóricas, partituras, videos y grabaciones sonoras

- Obra de Porro Tapa'o: María Elena, José Malungo
- Obra de Bambuco Viejo: Voy Navegando, Jair Iturre
- Obra en Forma Sonata: Piano Sonata No 16, Sonata Semplice K545, 1788 W.A. Mozart

Este proceso de recolección se desarrolló con la exploración y recolección de material sobre los instrumentos, estilos y estructuras formales. Los análisis comparativos de las obras seleccionadas para identificar elementos rítmicos, melódicos y estructurales.

El diseño de esquemas de fusión musical entre elementos tradicionales y académicos

Instrumentos Para Recolectar Información

En la búsqueda de la información, es importante reconocer que los músicos tradicionales tienen una gran relevancia en la música desde la cultura y toda la experiencia que se demuestra en el desarrollo en cada comunidad y su región, por lo que, con toda la información escrita es hasta ahora con un enfoque etnográfico, tomando a compositores y expositores músicos intérpretes como Tascón, José Antonio Gualajo, el maestro Ramón de Jesús, o los más reconocidos como

Lucho Bermúdez, y haciendo referencia también desde la música clásica como Ludwig Van Beethoven o Frederic Chopin, porque todos apunta a esa conexión de la literatura del conocimiento cultural, con los vínculos raizales, étnicos, musical, de bailes o danzas, incluso los conocimientos políticos y sociales que enmarcan un periodo de tiempo y marcan un desarrollo como ejercicio social de cada región, municipio, ciudad y país, según Pizarro (2000), todos los recursos que implican la investigación, es una labor como la de un artesano, por lo que demuestra que durante su experiencia, ha recogido tanta información que puede integrarla en su ejercicio de trabajo diario para la creación, reconociendo los detalles que implica la labor, permitiendo que alcance los resultados con mayor precisión. Por otro lado, Echevarría, G. (2005), expone que la investigación supone la identificación de los elementos reales en todas las fases, ya que reúne todas las características de los lugares en donde se implementan la investigación, por lo tanto, se debe de tener en cuenta la realidad y la objetividad para no crear confusión en los términos de las realidades, es decir, no cambiar o manipular los resultados de los datos para alcanzar el significado relevante con relación al problema de investigación.

Etapas de la investigación.

Etapas inicial:

1. Propuesta de la idea.
2. Planteamiento del problema.
3. Proceso de recopilación de información.

Etapas intermedia:

4. Proceso de análisis de obras.
5. Procesos de creación de composición.

Etapas final:

6. Exposición.

Proceso de Análisis de las Obras

En este punto, se seleccionan obras específicas para descubrir los datos y recolectarlos, para alcanzar una información determinada que permita el acierto de los elementos melódicos relevantes y se puedan concluir en una orientación musical contextualizada.

Las tres obras propuestas en su orden para los análisis son las siguientes:

1. María Elena, Porro Tapa'o, compositor: José Vergara Malungo.
2. Voy Navegando, Bambuco Viejo, compositor: Jair Iturre.
3. Piano Sonata No 16, Sonata Semplice K545, 1788, compositor: Wolfgang Amadeus Mozart.

Análisis de la obra: *María Elena, Porro Tapa'o*,

Compositor: José Vergara Malungo.

Enlace de audio vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=0gyVWrhIBnU>

Tonalidad para piano o instrumentos en C: Ab.

Tonalidad para clarinete o instrumentos en Bb: Bb.

Sección de la danza, que es el inicio o el llamado, las trompetas son el instrumento principal que realizan esta sección.

Imagen 9 Inicio de la obra



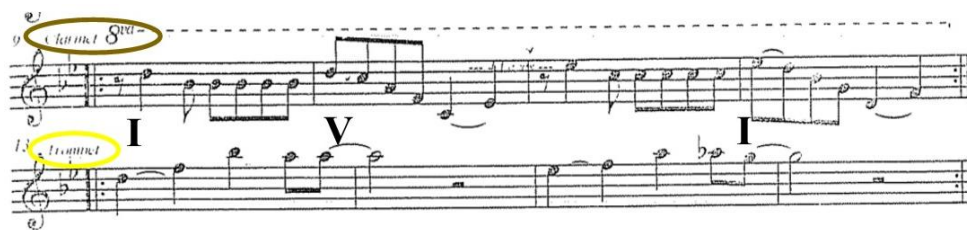
Fuente: Música Caribe Banda BB. (s.f.)

Observemos el movimiento melódico de esta canción, y está relacionado con los acordes, es decir, que las notas se mueven con el grado en función en su momento: en el primer compás, el Bb como la nota principal y Ab, como la séptima. En el segundo compás, arpeggio en primera inversión iniciando con la nota F. En la música tradicional, es común escuchar estos patrones, en donde se relacionan las notas melódicas con lo armónico, pero es la destreza del compositor o el intérprete, para desarrollar la canción.

En el segundo sistema, compás 5, la melodía hace una 9na en la segunda corchea con la nota G, y la nota A como la 3ra del acorde. En sexto y séptimo compás el Eb, estaría como la séptima del acorde.

Secciones de porro entre los vientos maderas (descanso en la melodía), y vientos metales (Trompeta dominante en la melodía).

Imagen 11 Sección de porro entre los vientos maderas



Fuente: Música Caribe Banda BB. (s.f.)

Observemos el compás 15, donde aparece en la corchea del 3er tiempo el Ab, que sería la 3ra menor del acorde sucediendo ahí, tomando de la tonalidad de Bbm su grado Vm como préstamo.

Imagen 13 Sección de Porro



Fuente: Música Caribe Banda BB. (s.f.)

La diferencia de la sección del bozá en este porro tapa'o es la percusión, ya que, en el porro palitia'o, la percusión se minimiza o se suspende, en cambio, en este porro, el bombo se ejecuta con la técnica de apaga'o, o con el golpe cerrado en el parche, por lo tanto, en este punto es donde los clarinetes tienen la melodía principal:

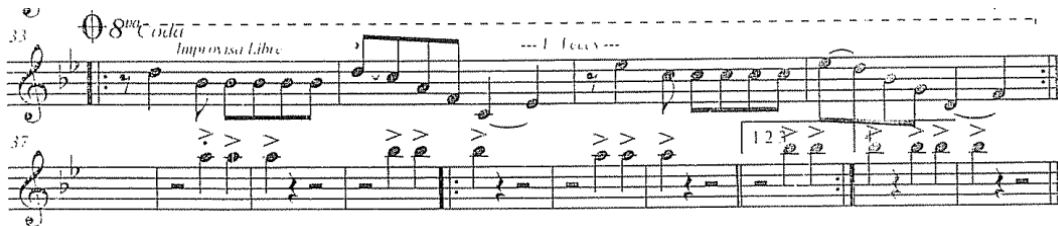
Imagen 15 Exposición de clarinetes



Fuente: Música Caribe Banda BB. (s.f.)

Luego viene la sección de improvisación en los compases 33 al 36, que sería la trompeta; por lo tanto, las repeticiones pueden estar escritas o dirigidas por la indicación del director de la banda:

Imagen 17 Improvisación trompetas



Fuente: Música Caribe Banda BB. (s.f.)

Mientras la improvisación sucede, se acompaña con la sección del porro con los vientos maderas.

En su estructura, podemos relacionar lo siguiente: Danza: **A**. Porro: **B**. Bozá: **C**.

Por lo que, se puede estructurar así: A – B – A – C – B (Improvisación) – A.

Análisis de la obra: Voy Navegando, Bambuco Viejo

Compositor: Jair Iturre.

Enlace de audio: <https://www.youtube.com/watch?v=U9PYyvb7-Vw>

En esta versión está fusionada con instrumentos modernos, pero lo principal es la marimba de chonta que conserva la interpretación tradicional, la tonalidad es en Dm.

Estructura:

Introducción: puede iniciar solo con el bordón y/o una melodía introductoria que funciona como un llamado.

Estrofas A: en la parte tradicional, esta parte se le llama glosa. Entre las glosas hay un término que es la ondeada, en la que consiste en la interpretación de la melodía principal con la marimba de chonta, con algunas variaciones pequeñas.

Pre-coro B: desde lo tradicional esta parte es la responsorial. Luego se desarrolla la ondeada, para pasar al siguiente paso que es el coro.

Coro C: En la parte tradicional, esta parte se llama pregón.

Improvisación D: es la parte donde el marimbero realiza su interpretación, también se le llama revuelta, en la parte tradicional. También, el marimbero puede hacerla junto con el pregón, en el punto más alto de la canción.

Imagen 19 Fragmento inicial partitura Voy Navegando

Marimba

VOY NAVEGANDO

Currulao - Bambuco viejo

Agrupación: Mar Afuera
Arreglo: Diego Gomez

Introducción.

The musical score is written for Marimba in 6/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (Bb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Chord symbols are placed below the bass staff: Vm7, Im, and Vm7 in the first system; Im, Vm7, Vm7, Im7, Im, and Vm7 in the second system; Im, Vm7, Im, and Vm7 in the third system; and Im, Vm7, and Vm7 in the fourth system. A red label 'Bordón.' is placed above the bass staff in the fourth system. The score ends with a double bar line.

Bordón.

Fuente: Tejidos de Chonta (Gómez, 2018).

Durante el progreso de la canción, esta se mueve entre los grados **Im** y **Vm7**, luego el solo de la marimba. Los números representan la baqueta con la que deben interpretar tanto en el bordón como en la requinta, por lo que se interpreta a dos marimberos, el bordonero en la clave de Fa y requintero en la clave de Sol, pero también, se puede mencionar que es posible interpretarse a cuatro baquetas, pero el intérprete debe de ser hábil. En el compás 25 se observa la variación del bordón en la clave de Fa.

Imagen 21 Variación del bordón compás 25



Fuente: Tejidos de Chonta (Gómez, 2018).

En el compás 65 es donde inicia la interpretación del solo de la marimba de chonta, en la canción los compases se duplican, acá el intérprete de la requinta realiza el uso de las notas con más espontaneidad, puede interpretar de manera escalístico o manteniendo el uso de las notas de los acordes, rítmicamente adopta las células rítmicas de los bombos y cununos. Otra característica son las entradas de la marimba de chonta, esto puede suceder al inicio o cuando nuevamente se hace un reingreso al acompañamiento, en estas entradas o reinicios, se pueden realizar en octavas y en la dinámica fuerte, marcando así, una pauta musical tradicional, haciendo el llamado a los percussionistas a que lo que sigan y realicen marcaciones precisas en los tiempos fuertes y semifuertes del compás. Básicamente, la marimba de chonta está realizando constantemente el acompañamiento armónico y a la vez el acompañamiento melódico, es decir, que apoya la melodía de la voz principal y los pregones. Dentro de lo armónico, la marimba interpreta notas

que van con el acorde del grado Im y el V, normalmente, el requintero se mueve entre las terceras o segundas inversiones del acorde de tónica.

Imagen 23 Solo de Marimba de Chonta

65 9

77 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4

81 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4

85 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4 3 3/4 4 3/4 4 3/4

Im Vm7 Im

Vm7 Im Vm7 Im

Vm7 Im Vm7 p. Im

Vm7 Im Vm7 Im Vm7 Im

Final.

Fuente: Tejidos de Chonta (Gómez, 2018).

Análisis de la obra: Piano Sonata No 16, Sonata Semplice K545, 1788.

Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart.

Estructura:

Primera parte: 4/4 – Allegro, Sonata en Do Mayor.

Segunda parte: 3/4 – Rondo en Sol Mayor.

Tercera parte: 2/4 – Rondo en Do Mayor.

Introducción – Puente – Desarrollo – Reexposición – Coda.

Imagen 25 Introducción primer tema

INTRODUCCIÓN PRIMER TEMA

Frase inicial antecede. *Frase secundaria consecuente*

C I G7/D V C I F/C IV6 C I5 G/B V C I

Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

En sistema superior en clave de Sol, rítmicamente tenemos una secuencia en el compás 1 y 3, en los compases 2 y 4 cambia la negra con puntillo por corchea con dos semicorcheas. Los mismo aplica para el segundo sistema donde rítmicamente tenemos secuencias de corcheas aplicando la técnica bajo Alberti para iniciar la introducción de la obra. Primer compás, triada de Do mayor.

Imagen 27 Secuencia rítmica

F IV G V B°/D vii°

Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Secuencia rítmica para interpretar a escalas: compás 5 encontramos la escala de Am ascendente y descendente, que sería la escala eólica de la tonalidad de Do mayor. Compás 6, escala de Sol mixolidio ascendente y descendente. Compás 7, escala de Fa lidia ascendente y descendente.

Segundo sistema, la secuencia rítmica en negras primer y cuarto tiempo con los silencios en el segundo y tercer tiempo.

Imagen 29 Epílogo



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Compás 8, escala de Mi frigio ascendente y descendente. Se modula a la dominante (Sol mayor) antecediendo con el Fa# al compás 10 en el cuarto tiempo hacia el compás 11, dando por terminada la primera parte de la obra.

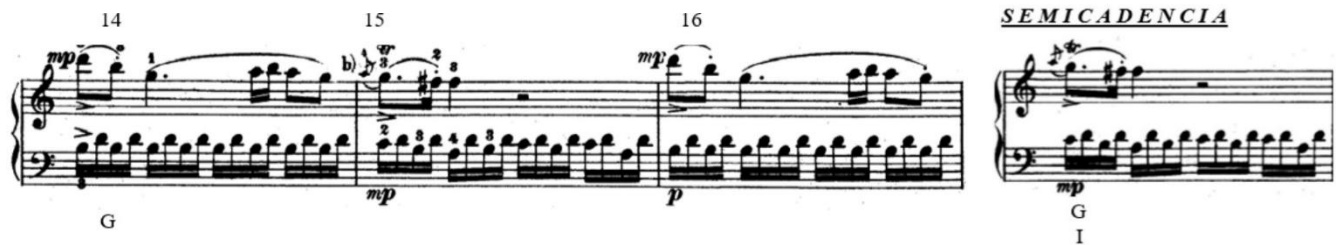
Imagen 31 Semicadencia



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Compás 13, preparación con semicorcheas para la introducción del segundo tema.

Imagen 33 Antecedente, primera secuencia y repetición

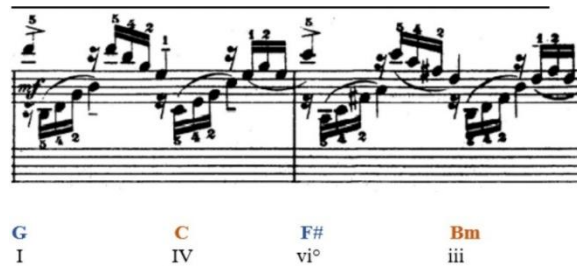


Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

En estos compases tenemos la secuencia del compás 14 y 15, hacia los compases 16 y 17.

Clave de Fa durante los cinco compases (13 al 17), la armonía se acompaña por semicorcheas.

Imagen 35 Segunda cadencia de exposición



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Para esta sesión de estos cinco compases señalados, la técnica usada es de arpeggios ascendentes y descendentes, hay que tener en cuenta que estamos en la tonalidad de Sol mayor en esta parte de la obra para ubicar los grados, además, en los arpeggios encontramos primeras inversiones en los acordes de G, F#, Em y D desde el bajo. Los acordes de C, Bm, Am y G en estado fundamental.

Imagen 37 Epílogo



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

En los siguientes compases, el compositor usa de nuevo la técnica del arpeggio en la mano derecha clave de Sol para finalizar. En el antepenúltimo compás la negra y las corcheas con la propuesta melódica pasando en el penúltimo compás las mismas notas una octava abajo llegando al último compás para finalizar la primera parte de la obra en general y luego repetir.

Imagen 39 Motivo de arpeggio



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Esta sesión es la segunda parte de la obra en general, lo cual sería el desarrollo que expone el compositor usando los recursos vistos en la primera sesión, como lo es el arpeggio, pero que esta vez al iniciar está en Gm:

Imagen 41 Desarrollo

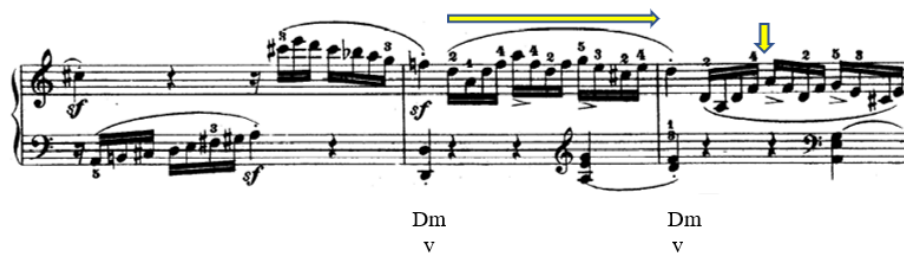


Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Luego el esquema de la escala en la clave de Fa, en semicorcheas ascendentes y luego descendente desde la clave de Sol, una combinación para la técnica interpretativa entre ambas manos y darle al desarrollo un camino claro para darle motivo musical.

En la siguiente imagen con las partituras, encontramos el arpeggio nuevamente, pero la inspiración del compositor es sencilla, pero a la vez grande para entrelazar las escalas entre la técnicas y orden para que el motivo en el desarrollo tome más crecimiento y entendimiento. Es así como el arpeggio está en una altura definida y en el siguiente compás una octava abajo.

Imagen 43 Segundo motivo de arpeggio



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Alternancias por medio de escalas primero en la clave Sol y luego en la Clave de Fa.

Imagen 45 Alternancia en escalas



a) Dm v Am V Am i Dm iv

b) For less skillful players: G VII C III F VI B° ii $^\circ$ E7 (Dominante) V7 Am i

b) für schwächere Spieler:

Progresión descendente en segundas a través de una secuencia larga de 4 compases.

Bb iib C7 III F I C7/G V7 F I Dm/F vi F I

Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Para esta parte donde llegamos a F que sería la subdominante de la tonalidad primaria, se toma la síntesis del tema para continuar con el desarrollo de la obra, donde al cambiar el grado y manteniendo el mismo esquema inicial de la primera parte de los ocho primeros compases. Al escuchar esta parte, se siente un descanso, algo más dulce, que ayuda a refrescar la escucha de la

Sonata y recordar algo que ha acontecido dentro de la obra.

Imagen 47 Reexposición

RE EXPOSICIÓN

C (IV) F (I) Bb (IV) F (I)

Gm (ii) F (I) Dm (vi)

C/E
I Dm7
ii C
I

C/E
I Dm7
ii C
I

Dm
Ii Dm7
ii7 G C/G G C/G
I IV I IV

Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

En el último sistema, se reafirma la repetición de la primera parte de la obra. Ya en el siguiente movimiento recogiendo toda la síntesis musical, terminando con la dominante para volver a la tónica.

Musical score for "Gloria" by Franz Schubert, Op. 102, No. 1. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a red box highlighting the first measure of the treble staff. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mp*), articulation (accents), and fingerings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system ends with a repeat sign. The second system continues the melody and accompaniment.

G Dominante. GMaj7 G C
 I V I

G C G
 V I V

Se continua con la reexposición del tema con la interpretación técnica de arpeggios, técnica con bastante recurrencia en la obra. Acá hay que retomar que, en el tercer compás de la imagen el arpeggio de la clave Sol, está a una octava, aportando bastante en la sensación de escucha.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in 4/4 time, marked 'mf' (mezzo-forte). The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the melody.

Fuente: *Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545* [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Estilo escalístico ascendentes y descendentes y técnica de staccato en el acompañamiento en la clave de Fa. Nuevamente el cambio de octava en el arpeggio en el antepenúltimo y penúltimo compás.

Imagen 53 Estilo tipo escalas y arpeggios



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Continuamos en la siguiente sesión de la obra, en esta parte ya encontramos diferencias de las anteriores partes, por ejemplo, en el indicador de compás es 3/4 y tempo de andante. En la armadura ya nos encontramos con una alteración que no indica que estamos en G. Se continúa apreciando las técnicas de composición para la interpretación y escucha, figuras musicales pequeñas en forma de arpeggios y repeticiones rítmicas creando secuencias a lo largo de la lectura de la obra. Observando las articulaciones, inicia en doble piano, con el objetivo de dar un descanso porque en las anteriores partes eran más rápidas, el crescendo y disminuyendo darán su aporte a la sensación de escucha. El bajo Alberti, técnica que se continúa apreciando para la interpretación de la obra.

Imagen 55 Motivos, diferencias en secuencias

(A) MOTIVO FRASE INICIAL Repetición rítmica con variación

Andante. (♩ = 60.)

P cantabile.

pp

G I G I C IV A°7/G VII - ii

FRASE CONSECUENTE

cresc.

G I Am ii D7 V G I Em vi G I

SEMICADENCIA FRASE

dimin. *mp* *p*

C IV G/D IV G I C IV

TETRACORDIO

mf *mp* *p*

G I G7/C I C IV A°7 II - ii G I

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Piano Sonata No. 16, K.545. The score is in G major, 4/4 time, and marked Andante. It is divided into four measures, each with specific musical and harmonic annotations. The first measure is labeled 'MOTIVO FRASE INICIAL' and 'Repetición rítmica con variación'. The second measure is labeled 'FRASE CONSECUENTE'. The third measure is labeled 'SEMICADENCIA' and 'FRASE'. The fourth measure is labeled 'TETRACORDIO'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, mp, p), articulation (accents, slurs), and fingerings. Chord progressions are indicated below the staff, using Roman numerals and letter names. A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the first measure, and red arrows point to a sequence of notes in the third measure.

Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

En la siguiente sesión, encontramos el cambio a Gm.

Imagen 57 Frase contraste y cadencia

FRASE CONTRASTE **CADENCIA**

D7 G Em G7/B Am/G G/D D7 G
V I vi I ii I V I

(B) **FRASE INICIAL** **Repetición rítmica.**

Gm Gm Dm/F
i i v

Motivo principal con repetición rítmica.

Gm F/A Gm/Bb
i VII i

Cm7/Eb Bb F/Ab
iv III VII

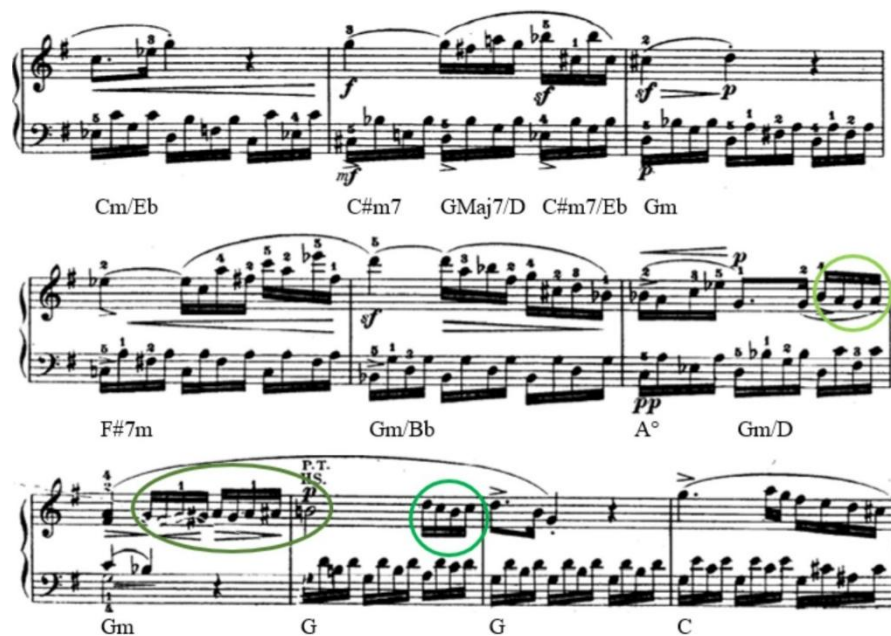
Cm/Eb C#m7 GMaj7/D C#m7/Eb Gm



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Las semicorcheas son recurrentes con intervallos amplios en ambas claves, pero que marcan con las notas del acorde que sucede a medida que avanza en cada compás. Se muestra un antecedente de bordado dentro de la escala de Gm iniciando en su tercera, para luego en el compás señalado, suceder un bordado en semitonos para pasar del Gm al G, luego sucede lo mismo, pero en G.

Imagen 59 Transición de mayor a menor



G Am G D7 GMaj7 F/A G C F#° C#°7
 I ii I V I VII-vii I IV vii° IVau

D G D7 G D7 G
 V I V I V I

Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Última sesión de la obra, tercera sesión o movimiento: Rondo.

Tonalidad de Do mayor. Describiré un poco y señalaré en la partitura. A diferencia de las otras partes, esta inicia en anacrusa en C, los primeros ocho compases indica la **introducción** de la obra con repetición, lo cual podemos ubicarlo como primera parte A del movimiento.

Imagen 61 Tercera sesión, Rondó

FRASE INICIAL INTRODUCCIÓN AL TEMA

A

Rondo.
Allegretto grazioso. (♩ = 104.)

C Am Dm/F G C F Dm CMaj7 C Am Dm
 I vi ii V I IV ii I I vi ii

G Am G Em G/B
 I ii I vi I

Am G D7 G F C
 ii I V I IV I



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Después de la repetición ubicamos la parte B del movimiento. La técnica del Bajo Alberti, nuevamente la podemos apreciar desde el inicio de la parte B en la clave de Fa.

Imagen 63 Movimiento parte B

Motivo melódico principal
Silencio estructural clave Fa
Retoma frase inicial A

Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Encontramos en esta parte la más larga de la sesión o movimiento, conservando las técnicas rítmicas con semicorcheas, el Bajo Alberti, saltos de tercetas descendentes, pequeños cromatismos para desarrollar los motivos de la parte C.

Imagen 65 Parte C



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Fraseos rítmicos cortos y recurrentes rítmicamente del movimiento en general, como forma de recuerdo en la escucha, ya que las técnicas empleadas son sencillas en su interpretación, pero al mismo tiempo necesita de una exactitud en la ejecución para lograr el ambiente adecuado de la obra.

Imagen 67 Descenso diatónico y re-transición



Conversión de G# a G para pasar a C.

Parte A.



Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Encontramos grados descendentes en terceras y grados conjuntos por ocho compases, mientras que, en la clave de Fa, se interpreta el Bajo Alberti, iniciando en C en el primer tiempo siguiendo el compás a Am7/E.

Imagen 69 Final

Coda.

Close. Schl.

p

pp

cresc.

dimin.

p

pp

cresc.

cresc.

f

C/G

C

C/G

C

C

Fuente: Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 [Video]. (Bartje Bartmans, 2020).

Marco Creativo

Creación compositiva

1. Diseño de propuestas de fusión entre los elementos tradicionales y académicos.

Estructuras similares de A, B, C y D, Introducción, Coda, Improvisación.

Movimientos melódicos relacionados con lo armónico

Séptima tradicional en el V grado

Armonía más amplia en la Forma Sonata, como los préstamos modales, modulaciones, alteraciones, uso escalístico cromático y diatónico

Comunicación musical por medio de preguntas y respuestas entre la instrumentación

Orquestación y formatos definidos según el ritmo y formato instrumental

Técnicas de ejecución como arpeggio, bajo Alberti,

Implementación de diferentes indicadores de compás

Relación rítmica entre la percusión y los instrumentos melódicos

2. Composición de tres obras que integran la marimba de chonta y clarinete en el estilo musical de la Forma Sonata con los estilos tradicionales

- Bambuco Viejo en Forma Sonata para Marimba de Chonta y Clarinete
- Clarimba. Forma Sonata para Clarinete y Marimba de Chonta
- Banda Sonata. Porro Palitia'o para Clarinete y Marimba de Chonta

3. Revisión de las obras compuestas desde el enfoque axiológico y etnográfico

Desde una perspectiva ética, la investigación reconoce y respeta el valor de los saberes tradicionales, ancestrales y las voces de las comunidades culturales. Se garantizaron principios de atribución, por lo que se efectuó con respeto por el reconocimiento de los

músicos tradicionales viejos y nuevos, buscando no imponer modelos, sino crear puentes respetuosos entre tradiciones musicales diversas.

En conjunto, esta metodología permitió no solo recoger información valiosa sobre los géneros y estilos musicales abordados, sino también generar herramientas para la creación de nuevas obras, fundamentadas en el respeto por la tradición y la proyección académica y artística de las músicas colombianas.

Conclusiones

La indagación de los ritmos tradicionales del Bambuco Viejo y el Porro, permitió identificar puntos de convergencia entre las expresiones musicales de las dos regiones involucradas, esto a través de los análisis rítmicos, melódicos y armónicos, asimismo, sus estructuras de las obras de Voy Navegando (Jair Iturre) y María Elena (José Vergara), se evidencia que, a pesar de las rítmicas, existen valores estéticos, espirituales y culturales compartidos, que pueden ser canalizados mediante una Forma Sonata, aportando al diálogo característico entre el clarinete y la marimba de chonta. Esta interacción no solo tiene una función musical, sino que se configura como un mecanismo axiológico que fortalece la valoración, la preservación y reinterpretación de las identidades sonoras de las regiones investigadas.

Los análisis realizados de las tres obras y las referencias teóricas desde el enfoque etnográfico y axiológico ofrecen unas bases metodológicas contundente, con solidez para la creación de nuevas obras en donde se fusione los tres géneros musicales. La marimba de chonta con su riqueza ancestral, el clarinete con su uso más dúctil y común en el país, pueden coexistir en una composición de cada ritmo o estilo musical, en donde se respete la esencia de cada ritmo y su tradición, a la vez se proponga nuevas posibilidades estructurales e integración sonoras, en donde se fundamenta las composiciones de manera académica con identidad, que no solo una las regiones y timbres, sino también los discursos estéticos y éticos y sociales, contribuyendo a la visibilidad más amplia de las música tradicionales en contexto académico y profesional.

Durante todo el proceso de investigación se evidencia que tanto el clarinete como la marimba de chonta no son solo instrumentos musicales ubicados en su territorio cultural, sino que también, son instrumentos musicales con gran importancia y aporte en la memoria colectiva, en la resistencia cultural que han acompañado a sus comunidades en sus procesos históricos. La

posibilidad de vincularlos y de integrarlos dentro las obras estructuradas en Forma Sonata, se fundamenta en los análisis de los géneros musicales del Porro Palitia' o o Tapa' o y del Bambuco Viejo, en donde se representa una manera de aportar más valores típicos de lo regional en un lenguaje compositivo universal. Se recuerda que no se pretende homogenizar las diferencias, es darles más visibilidad a las armonías naturales usadas de las regiones y lo tradicional de manera respetuosa enterada de las sonoridades de ambas regiones.

Finalmente, todo este proceso de fortalecimiento de aprendizajes y reafirmación de la música tradicional y académica, deja un gran aporte de crecimiento personal y profesional, se amplía las capacidades de composición y además se ubica la manera de recoger la información y aplicarlas con base a los lineamientos y las guías de la investigación, permitiendo una visión más detallada, en donde los elementos incorporados son realmente aplicables en conceptos teóricos y prácticos, facultando todo un compendio de manera organizada y real.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. W. (2019). *Pack Adorno I. Música: Incluye: Monografías musicales; Filosofía de la nueva música; Composición para el cine/El fiel correpetidor; Disonancias. Introducción a la sociología de la música; Escritos musicales I-III; Escritos musicales IV; Escritos musicales V; Escritos musicales VI* (Vol. 74). Ediciones Akal.
- Anchico Solis, M. E. (2021). Transmisión de los saberes ancestrales en Buenaventura: hacia la recuperación de los valores interculturales e identitarios de la marimba de chonta y la música afro-pacífica. <http://upnblib.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/13534>
- Bartje Bartmans. (2020). *Mozart – Piano Sonata No. 16 "Sonata semplice", K.545 (1788) {Ingrid Haebler}* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=I_AX4R-d29o
- Bermúdez, E. (1998). La música en las misiones jesuitas en los llanos orientales colombianos 1725-1810. *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, 5, 141-166.
- Canciones de Gualajo*. (s. f.). Recuperado 28 de octubre de 2024, de <https://www.radionacional.co/cultura/gualajo-14-canciones-para-recordar-su-legado>
- Claro, S. (1963). Sobre los orígenes del término Sonata. *Revista musical chilena*, 17(86), 21. <https://www.proquest.com/openview/c4e85bc2aedcce8c681449f3bc8c781b/1?cbl=2048907&pq-origsite=gscholar>
- Concertante (director). (2020, octubre 27). *El Clarinete en la Música del Caribe Colombiano* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=w7o2IBSq2Ws>
- Correa, T. (2016). "Sonidos de la selva y la calle". *Composición de dos piezas de la nueva música colombiana basadas en la sonoridad de la marimba de chonta*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1513>.

De Andrés Pizarro, J. (2000). El análisis de estudios cualitativo. *Atención Primaria*, 25(1), 42-46.

[https://doi.org/10.1016/S0212-6567\(00\)78463-0](https://doi.org/10.1016/S0212-6567(00)78463-0)

Espinal, J. M. M., & Rueda, J. M. R. (2019). La afinación temperada de instrumentos autóctonos de las músicas tradicionales colombianas: Problemáticas relacionales entre la tradición y la música comercial. *Revista Académica Estesis*, 7, Article 7.

<https://doi.org/10.37127/25393995.54>

Gamboa, L. M. (2016). *La música tradicional popular colombiana como herramienta para la enseñanza de la Historia*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/3015>.

Gaos, J. (2016). *Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger*. Fondo de cultura económica.

Gómez Vargas, D. H. (2018). *Tejidos de Chonta: Un diálogo de saberes entre la marimba de Chonta tradicional y la técnica a cuatro baquetas*. [Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/9403>.

Jaramillo Rojas, J. (2024). *La música tradicional colombiana como factor para la construcción de identidad cultural: Análisis reflexivo de la experiencia en la clase de música del nivel tres de la Escuela Pedagógica Experimental*. <http://hdl.handle.net/11349/34618>

León, P. V. (2016). Un perfil intelectual de Nicolai Hartmann (1882-1950). Parte I.

<https://philpapers.org/rec/VELUPI>

Liévano Gamboa, J. P. (2017). *Los arrullos de Santo y la Marimba de Chonta de Barbacoas*. <http://hdl.handle.net/1992/34221>

Martón, D. Á. V. (2021). La forma sonata, Beethoven y el Romanticismo: Una aproximación desde la Teoría de Estratos de Nicolai Hartmann. *Eikasía Revista de Filosofía*, 98, Article 98. <https://doi.org/10.57027/eikasias.98.250>

- Mezú, Z., & Eduardo, M. (2023). *Fenómeno de apropiación de las músicas tradicionales del Pacífico colombiano en Candelaria, a través de la marimba de chonta de afinación tradicional en la agrupación Aroma de Madera* (Doctoral dissertation, Interpretación musical.). <https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/672>
- Música Caribe Banda BB.* (s.f.). <https://es.scribd.com/document/401634932/Musica-Caribe-Banda-Bb-pdf>
- Nieto, G. J. (2013). *Análisis de los patrones de improvisación melódica basados en la propuesta musical de la interpretación del porro de Ramón Benítez como contribución a la formación musical.* <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1664>.
- Ochoa, J. S., & Hernández, O. (2014). *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano Tomos I y II.* Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ospina Romero, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: De la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 299-336.
- Paipilla Grande, I. R. (2014). “La improvisación en el porro a partir del repertorio raizal de las bandas del departamento de Córdoba y su experiencia en el clarinete”. *reponame: Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional.* <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1428>
- Panadero Moreno, J. C. (2020). *De 1 a 9 arreglos para clarinete basados en las bandas de viento formato pelayero.* <https://hdl.handle.net/20.500.12495/6155>
- Pinzón, J. E. (2008). El porro vive: Conversación con William Fortich Díaz, un pelayero estudioso del porro. *Hojas Universitarias*, 60, 188-195.

- Ramos Ramos, P. (2022). Etnomusicología y Antropología: La dificultad de un discurso integrado. *Neuma (Talca)*, 15(1), 82-101.
- Reaño, N. R. G. (2024). Valores humanos para una conciencia colectiva en las universidades. *Revista Qualitas*, 27(27), 120-144.
- Regiones Naturales de Colombia. (2017). *Región Pacífica - Regiones Naturales de Colombia*. Blogspot. <http://regionesnaturalesde-colombia.blogspot.com/2017/03/region-pacifica-regiones-naturales-de.html>
- Rubio Acosta, C. A. (2022). *El porro palitiao de la Banda Bajera de San Pelayo*. <https://hdl.handle.net/20.500.12495/10333>
- Saavedra Romero, M. C. (2018). *Eficacia de la protección de los derechos de autor de las producciones artísticas de las comunidades negras del litoral pacífico del Valle del Cauca en el periodo 2016-2017* [Bachelor thesis, Derecho]. <https://repositorio.uceva.edu.co/handle/20.500.12993/3179>
- Santamaría, C. (2007). La "Nueva Música Colombiana": La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. *El artista*, 4, 6-24.
- Señal Colombia (Director). (2013, enero 16). *Expedición Sonora - Capítulo 5: Clarinete* [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=R_adAT2cBW0
- Sobre los orígenes del término Sonata—ProQuest*. (s. f.). Recuperado 28 de octubre de 2024, de <https://www.proquest.com/openview/c4e85bc2aedcce8c681449f3bcdc781b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2048907>
- Suárez, S. A. S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, cultura y pensamiento*, 1, 115-130.

Tascón, H. (2014). “Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande, Estudio con cinco marimberos de Guapi”. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 24, 5.

Universidad Nacional de Colombia, @TelevisionUNAL (Director). (2018, enero 9). *Expedición Marimba | #DocumentalesUN* [Video recording].

<https://www.youtube.com/watch?v=DQtetNlfDrA>

(S. f.-c). Recuperado 28 de octubre de 2024, de

<http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1664>

Anexos

Partitura de la composición: Bambuco Viejo en Forma Sonata para Marimba de Chonta y

Clarinete ([Clic para Escuchar](#))

Bambuco Viejo en Forma Sonata
Para Marimba de Chonta y Clarinete

Jorge Isaac
Guitérrez
Zapata

$\text{♩} = 120$

Clarinete

Marimba

Guasá

Cununo Hembra

Cununo Macho

Bombo Hembra

Bombo Macho

8

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

ppp *pp*

p *mp* *pp*

p

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

13

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

17

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

3

21

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

25

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

mp

p

mp

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

29

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

33

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete'. The score is divided into two systems, each containing measures 29-33. The first system (measures 29-33) features a Clarinet (Cl) in the upper staff, a Marimba (Mrm.) in the middle staff, and a Guajaro (Gu) in the lower staff. The second system (measures 33-37) features a Clarinet (Cl) in the upper staff, a Marimba (Mrm.) in the middle staff, and a Guajaro (Gu) in the lower staff. The Guajaro part is written for a 6/8 time signature and includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Marimba part is written for a 4/4 time signature and includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Clarinet part is written for a 4/4 time signature and includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *pp*, and *p*. The score is written in G major, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef for the Clarinet and a bass clef for the Marimba and Guajaro. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef for the Clarinet and a bass clef for the Marimba and Guajaro. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef for the Clarinet and a bass clef for the Marimba and Guajaro.

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

37

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

41

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

45

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

49

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

7

53

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

57

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

p

mp

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

61

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

65

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

9

69

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

73

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

p

mp

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

77

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

81

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

The musical score is for a piece titled "Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete". It is page 10 of the score, with measures 77 and 81 marked. The score is written for a Clarinet (Cl), Marimba (Mrm.), Guajaro (Gu), Chonta (C H), Chonta (C M), Bateria (B H), and Bateria (B M). The key signature is one sharp (F#). The Marimba part has dynamics f, mp, and pp. The Guajaro part has dynamics p and pp. The Chonta (C M) part has dynamics p and pp. The Bateria (B H) part has dynamics p and pp. The Bateria (B M) part has dynamics p and pp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

85

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

89

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

p

mp

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

93

Cl

mp *p*

Mrm.

f *mp* *p*

Gu

C H

C M

B H

B M

97

Cl

Mrm.

mp *pp*

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

101

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

105

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

mp

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

109

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

113

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

15

117

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

121

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

125

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

129

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

125

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

129

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

133

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

137

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

141

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

145

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

149

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

153

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

mp

2025

Bambuco Viejo en Forma Sonata Para Marimba de Chonta y Clarinete

157

Cl

Mrm.

Gu

C H

C M

B H

B M

mp

mf

p

Partitura de la composición: Clarimba, Forma Sonata para Clarinete y Marimba de Chonta. ([Clic para Escuchar](#))

Clarimba

Forma Sonata Para Clarinete y Marimba de Chonta

Jorge Isaac
Gutiérrez
Zapata

$\text{♩} = 110$

Clarinete en Sib

Marimba

10

Cl. en Sib

Mrm.

20

Cl. en Sib

Mrm.

30

Cl. en Sib

Mrm.

pp

mf

p

mp

pp

mp

p

mf

2025

Clarimba

Forma Sonata Para Clarinete y Marimba de Chonta

39

Cl. en Sib

Mrm.

pp *mp* *pp*

47

Cl. en Sib

Mrm.

mp *f* *mf*

55

Cl. en Sib

Mrm.

f *mf*

63

Cl. en Sib

Mrm.

mf *ppp* *p*

2025

Clarimba

Forma Sonata Para Clarinete y Marimba de Chonta

72

Cl. en Sib

Mrm.

72

Cl. en Sib

Mrm.

82

Cl. en Sib

Mrm.

92

Cl. en Sib

Mrm.

100

Cl. en Sib

Mrm.

Partitura de la composición: Banda Sonata, Porro Palitia'o para Clarinete y Marimba de Chonta.

[\(Clic para Escuchar\)](#)

Banda Sonata

Porro Palitia'o para Clarinete y Marimba de Chonta

Jorge Isaac
Gutiérrez
Zapata

$\text{♩} = 72$ Intro

Clarinete en Sib

Marimba

Trompeta en Sib

Trompeta en Sib 2

Saxofón Alto

Saxofón Tenor

Trombón

Trombón 2

Clarín bombardino

Bombardino

Tuba

Platillos

Redoblante

Batería

2025

5 1.

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

9 **accel.** $\text{♩} = 96$

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

13

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

17

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mf

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

21

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

25

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mf

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

29

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

33

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mf

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

37

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mp

mp

2025

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

45

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mf

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

49

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

53

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mf

2025

2025

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

66

The musical score is for a Banda Sonata. It features 13 staves, each representing a different instrument. The instruments and their parts are as follows:

- Cl. en Sib**: Clarinet in B-flat. The part starts with a melodic line, followed by a *mp* (mezzo-piano) section and then a *mf* (mezzo-forte) section.
- Mrm.**: Marimba. The part follows a similar pattern to the Clarinet, with *mp* and *mf* dynamics.
- Tpt. en Sib**: Trumpet in B-flat. The part consists of a series of notes, mostly marked *p* (piano).
- Tpt. en Sib 2**: Second Trumpet in B-flat. Similar to the first Trumpet, marked *p*.
- Sax. A.**: Alto Saxophone. The part is marked *p*.
- Sax. T.**: Tenor Saxophone. The part is marked *p*.
- Tbn.**: Trombone. The part is marked *p*.
- Tbn. 2**: Second Trombone. The part is marked *p*.
- Flisc. Bo.**: Fliscorno. The part is marked *p*.
- Bo.**: Bassoon. The part is marked *p*.
- Tba.**: Tuba. The part is marked *p*.
- Plat.**: Plate. The part consists of a series of notes, mostly marked *p*.
- Red**: Red. The part consists of a series of notes, mostly marked *p*.
- Bat**: Bat. The part consists of a series of notes, mostly marked *p*.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *mp* (mezzo-piano) at the bottom of the page.

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

71

Cl. en Sib *f*

Mrm. *f*

Tpt. en Sib *mp* *p*

Tpt. en Sib 2 *p*

Sax. A. *mp* *pp* *p*

Sax. T. *p*

Tbn. *mp* *p*

Tbn. 2 *mp* *pp* *p*

Flisc. Bo. *mf* *pp* *p*

Bo. *pp* *p*

Tba.

Plat.

Red

Bat

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

75

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mp *mf* *f* *mp*

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

79

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

p

mf

p

mf

p

p

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

83

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mf

mp

mf

mp

mp

mf

mf

mf

mf

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

87

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

91 Porro Pantoja o Para Clarinete y Marimba de Chonta

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

95

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

f *mf* *f* *mf* *f* *mf* *p* *p* *mf* *p* *mp*

> > > >

99

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

1.

2.

f

mf

mp

>

+ +

>

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

103

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

f

mf

mf

107

1. 2.

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

f

mp

mp

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

111

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

115

1. 2.

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

119 $\text{♩} = 72$

Cl. en Sib *f*

Mrm. *f*

Tpt. en Sib *mp*

Tpt. en Sib 2 *mp*

Sax. A. *mp*

Sax. T. *mp*

Tbn. *p*

Tbn. 2 *p*

Flisc. Bo. *p*

Bo. *mp*

Tba. *mp*

Plat. *mp*

Red *mp*

Bat *mp*

Banda Sonata
Porro Palitia'o Para Clarinete y Marimba de Chonta

123

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

127

1. 2.

Cl. en Sib

Mrm.

Tpt. en Sib

Tpt. en Sib 2

Sax. A.

Sax. T.

Tbn.

Tbn. 2

Flisc. Bo.

Bo.

Tba.

Plat.

Red

Bat

Enlace playlist de los audios en SoundCloud

https://soundcloud.com/jorge-isaac-m-sica/sets/colombia-sur-y-norte-en-forma-sonata/s-P7xWJq5CidB?si=326a6c47a96a4f82928f47c4a8487a95&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing