



El Sonsureño en Clave:
propuesta de composición, arreglo e interpretación de cinco obras para piano solista,
con acompañamiento de bajo y percusión

Diego Fernando Caicedo Cerón
Trabajo de grado en investigación-creación para obtener el título de:
Magister en músicas de América Latina y el Caribe

Asesora: Ana María Ordúz Espinal
Doctor of Musical Arts

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Departamento de Música
Medellín
2022

Cita	(Caicedo Cerón, 2022)
Referencia	Caicedo Cerón, (2022). <i>El sonsureño en clave: Propuesta de composición, arreglo e interpretación de cinco obras para piano con acompañamiento de bajo y percusión</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte III.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	1
1. El sonsureño.....	6
1.1. Formatos empleados en el sonsureño.....	13
1.1.1. Formato campesino.....	14
1.1.2. Formato urbano.....	14
1.1.3. Formato andino.....	15
1.1.4. Formato murguero.....	15
1.1.4.1. Murga de metales.....	15
1.1.4.2. Murga de fuelle.....	15
1.1.4.3. Murga andina.....	16
1.1.5. Formato tropical.....	16
1.1.6. Formato alternativo.....	16
1.2. El sonsureño en clave.....	18
1.3. Algunos referentes creativos y estéticos para la composición de este proyecto.....	26
1.4. La Bambarabanda.....	26
1.5. Gualao.....	27
1.6. Fatua trío.....	28
2. La Clave	30
2.1. La clave en 6/8.....	33

2.2.	La clave de son.....	34
2.3.	La clave de rumba.....	35
2.4.	El Bossa-nova en clave de son.....	36
2.5.	Estar en clave.....	37
2.6.	La clave como puente de desarrollo.....	38
2.7.	Salsa.....	39
2.8.	Bembé.....	42
2.9.	Bossa-nova.....	44
2.10.	Songo.....	46
3.	Composiciones y arreglos: cinco obras que ilustran el diálogo del sonsureño con otras músicas Latinoamericanas y del Caribe a través de la clave	49
3.1.	Un Viaje desde el Sur.....	50
3.2.	Mi Pastusita.....	52
3.3.	La Guanaña.....	54
3.4.	Sonsureño.....	57
3.5.	Pinceladas.....	60
	Conclusiones.....	63
	Bibliografía.....	65

Lista de gráficos

Gráfico 1. Mapa del territorio sonoro del sonsureño

Gráfico 2. Fragmentos comparativos de albazo “pajarillo” y sonsureño “sueño campesino”.

Gráfico 3. Fragmento de la obra, “un viaje desde el sur”

Gráfico 4. Patrón rítmico del bombo en la guaneña.

Gráfico 5. Patrón de clave 3-2 en 6/8

Gráfico 6. Patrón rítmico de la campana en el sonsureño

Gráfico 7. Patrón de clave de rumba en 2/2

Gráfico 8. Fragmento “llegando a Pandiaco” Luis F. Benavides

Gráfico 9. Fragmento “el tambo” Javier Fajardo.

Gráfico 10. Fragmento Noches del Galeras “Fantasía sureña” Javier Fajardo.

Gráfico 11. Fragmento “Pasto mi ciudad” Javier Fajardo

Gráfico 12. Modelos de notación, claves de son y rumba.

Gráfico 13. Patrón de clave de son

Gráfico 14. Patrón de clave de rumba

Gráfico 15. Patrón de clave de 6/8

Gráfico 16. Patrón de clave de clave de son 3-2

Gráfico 17. Patrón de clave de rumba

Gráfico 18. Patrón de clave de guaguancó

Gráfico 19. Esquema rítmico de bossa-nova en clave de son.

Gráfico 20. Fragmento un Viaje desde el sur

Gráfico 21. Fragmento Mi Pastusita

Gráfico 22. Fragmento Pinceladas

Gráfico 23. Fragmento de La Guaneña

- Anexo 1. Partitura de Un Viaje Desde el Sur - score
- Anexo 2. Partitura de Un Viaje Desde el Sur - parte de piano
- Anexo 3. Partitura de Un Viaje Desde el Sur - parte de bajo
- Anexo 4. Partitura de Un Viaje Desde el Sur - parte de percusión
- Anexo 5. Partitura de Mi Pastusita - score
- Anexo 6. Partitura de Mi Pastusita - parte de piano
- Anexo 7. Partitura de Mi Pastusita - parte de bajo
- Anexo 8. Partitura de Mi Pastusita - parte de percusión
- Anexo 9. Partitura de La Guaneña - Score
- Anexo 10. Partitura de La Guaneña - parte de piano
- Anexo 11. Partitura de La Guaneña - parte de bajo
- Anexo 12. Partitura de La Guaneña - parte de percusión
- Anexo 13. Partitura de Sonsureño - score
- Anexo 14. Partitura de Sonsureño - parte de piano
- Anexo 15. Partitura de Sonsureño - parte de bajo
- Anexo 16. Partitura de Sonsureño - parte de percusión
- Anexo 17. Partitura de Pinceladas - score
- Anexo 18. Partitura de Pinceladas - parte de piano
- Anexo 19. Partitura de Pinceladas - parte de bajo
- Anexo 20. Partitura de Pinceladas - parte de percusión
- Anexo 21. Audio maqueta Un Viaje Desde el Sur
- Anexo 22. Audio maqueta Mi Pastusita
- Anexo 23. Audio maqueta La Guaneña
- Anexo 24. Audio maqueta Sonsureño
- Anexo 25. Audio maqueta Pinceladas

Agradecimientos

A Dios y en especial a Juliana, mi esposa y a Martina, mi hija, que me acompañaron durante todo este proceso con mucho amor y sacrificio.

A mi asesora, Dra. Ana María Ordúz, quien fue mi guía, siempre con la mejor actitud, sabiduría y profesionalismo.

A todos los Maestros y compañeros de la maestría.

A Cristina Marín, por su acompañamiento.

A la Universidad de Antioquia por su valioso apoyo.

A mis padres, Javier Caicedo y Ana Lucía Cerón, que me han apoyado toda la vida.

A mis hermanos: Nicolás, Juan y Carolina, por su apoyo incondicional.

A Yeimy Argoty, por toda su información brindada con mucho cariño y humildad.

A Mario Fajardo, por su información y amistad.

A todos mis amigos y demás familiares que aportaron en este proceso.

INTRODUCCIÓN

El proyecto empezó con la inquietud de explorar a fondo las músicas raizales de mi departamento, Nariño. Adicionalmente, desarrollé el concepto de utilizar la clave como elemento estructural para la creación y la versión de piezas, esto es, a cualquier ritmo ponerle una clave particular y, a partir de allí, explorar desde diversos elementos sonoros. Durante el desarrollo de esta investigación profundicé en el sonsureño y su aplicación en procesos de creación; el cual, para mí como nariñense, constituye un elemento identitario. La bibliografía base ha sido el libro: Compositores nariñenses de la zona andina de José Menandro Bastidas, compilado en tres tomos.

El propósito que tracé desde el inicio fue crear una colección de cinco obras para piano solista con acompañamiento de bajo y percusión, usando la clave como elemento estructurador y puente de diálogo¹ entre el sonsureño y cuatro ritmos Latinoamericanos y del Caribe, con el fin de establecer un aporte al repertorio latinoamericano. Para tener un propósito claro a la hora de realizar un proceso creativo sólido, fue indispensable recurrir a muchos intentos y pruebas de aciertos y errores, en donde surgieron tres preguntas fundamentales, la primera, ¿por qué el sonsureño?, la segunda ¿Cuáles son los elementos fundamentales para generar un diálogo entre el sonsureño y otros ritmos musicales? Y la tercera ¿Cómo se logra inscribir la clave como elemento estructurador para que, un ritmo determinado, pueda ser susceptible de concebirse a través de ella?

¹ Para el desarrollo de este trabajo se entiende como diálogo la interacción y procesos de ida y vuelta entre diferentes actores. Éste tiene que ver más con desarrollos prácticos e ideas que se comparten y, así, entran en un bucle de retroalimentación que enriquecen y transforman las prácticas musicales.

La motivación para realizar este trabajo está fundamentada en una búsqueda personal, con el objetivo de encontrar un camino que permita el diálogo entre la música de mi región, música nariñense, específicamente el sonsureño, con otros ritmos Latinoamericanos y del Caribe los cuales he tenido la oportunidad de conocer, estudiar e interpretar por más de 20 años, marcando así la inquietud particular de desarrollar un trabajo bajo los parámetros de interpretación-creación, documentando todo el proceso para la estructuración de un repertorio creado y versionado, a través de las prácticas artísticas como un laboratorio creativo.

Un precedente fundamental ha sido la presencia constante del Sonsureño en mi vida: lo escucho desde que era un niño y lo he interpretado en diferentes instrumentos, siendo participe del Carnaval de Negros y Blancos² durante muchos años, además de ser un ritmo alegre y festivo, el sonsureño hace parte del acervo cultural nariñense y ha tenido un desarrollo importante desde su interpretación y su instrumentación.

Este trabajo se divide en tres capítulos. El primero ofrece una contextualización amplia y reflexiva sobre el sonsureño y sus características musicales. Hace referencia a sus orígenes, su contexto geográfico, su historia, sus características principales y su relación con otros ritmos similares. Luego presenta un análisis de su carácter, diseño melódico y rítmico y su instrumentación. Además, reseña los diversos formatos para su interpretación. Lo anterior se realizó a partir de entrevistas, audiciones, análisis de partituras y diálogo con otros proyectos de investigación. El capítulo hace mención a algunos compositores y agrupaciones importantes de esta música y evidencia sus procesos de circulación. Por último, se ponen en discusión

² El Carnaval de Negros y Blancos surgió de las tradiciones andinas e hispánicas, es el acontecimiento festivo más significativo del sur de Colombia, especialmente del departamento de Nariño. Se realiza todos los años entre el 28 de diciembre y el 6 de enero. Fue declarado en 2009 patrimonio de la humanidad. Más información en: <https://carnavaldepasto.org/>

algunos textos y proyectos musicales que fueron fuente de información para el desarrollo de este trabajo.

La intención del segundo capítulo es comprender el concepto de la clave, su historia y sus características musicales, además los diferentes tipos de clave y su uso en este trabajo. Esta conceptualización se realizó a partir de fuentes bibliográficas, conceptos y discusiones planteadas por otros músicos e investigadores. Para el desarrollo de este capítulo fue pertinente poner en contexto el concepto de clave, que representó el elemento bajo el cual se estructuraron las composiciones y versiones y, además el sonsureño en diálogo con cuatro ritmos Latinoamericanos y del Caribe, a saber, la salsa, el bembé, la bossa nova y el songo.

En el tercer capítulo se presentan las cinco obras; son dos piezas originales: *Un viaje desde el Sur y Pinceladas*, y tres versiones de temas tradicionales nariñenses: *Mi Pastusita, La Guaneña y Sonsureño*. Esto con el fin de presentar creaciones y versiones creativas de obras referentes que dan cuenta de una propuesta artística propia, que evidencia la aplicación práctica de la clave como elemento fundamental en la estructura de las obras, lo cual presentó unas exigencias compositivas para la elaboración del repertorio en el diálogo entre el sonsureño con los cuatro ritmos trabajados (salsa, bossa-nova, bembé, songo), en consecuencia, fue necesario la elaboración del concepto “la clave como puente de desarrollo”³ que permitió la estructuración rítmica de todas las obras. El resultado del proceso de investigación-creación fueron cinco obras que ilustran el diálogo del sonsureño con otras músicas Latinoamericanas y del Caribe a través de la clave. El formato elegido, dentro de los formatos del sonsureño, es el formato alternativo⁴. Con esta conformación camerística se logran sintetizar los elementos

³ Para ampliar la información de este concepto, remitirse a la página 35.

⁴ Para ampliar la información de qué son los formatos en el sonsureño y cuáles son los que se han consolidado, remitirse a la página 12.

que se quieren destacar en las obras. Este formato, además, permite explorar, por parte del compositor, el arreglista y los intérpretes elementos fundamentales de los diferentes ritmos y, al ser un pequeño formato, facilita la circulación en diversos espacios y escenarios.

Con relación a la metodología y con el fin de ampliar la mirada sobre aspectos históricos, contextuales y musicales para la investigación, realicé una serie de entrevistas semiestructuradas a personajes relevantes en la práctica del sonsureño, todos ellos músicos que han contribuido al desarrollo y la difusión de la música nariñense. Este proceso, sumado a entrevistas cortas, conversaciones informales, observación y participación en el Carnaval de Negros y Blancos, análisis musical, estudio riguroso de diferentes propuestas musicales a través de la historia del sonsureño y de otras músicas latinoamericanas y del Caribe con presencia de la clave y mi práctica artística de muchos años, me permitieron, por un lado, profundizar en el conocimiento contextual y musical del sonsureño y, por otro, tener nuevos elementos creativos para la composición y las versiones de las obras. Un hecho metodológico a destacar en este trabajo es el cruce entre las entrevistas y las grabaciones, como una fuente primaria; teniendo en cuenta una mirada crítica a la hora de analizarlas. En la entrevista realizada a Yeimy Argotti, nieto del primer baterista de *La Ronda Lirica (Eliecer Argoty)*, el 1 de agosto del 2020, relató que la agrupación nariñense *La Ronda Lirica* viajó desde Pasto a Medellín a grabar su primera producción discográfica hacia el año 1967. Se detuvieron en muchos lugares a tocar, pues esta agrupación tenía gran acogida entre las audiencias. Fue tan largo el viaje que, cuando llegaron, estaban muy cansados y no estaban en condiciones óptimas para grabar. Además, la disquera prefirió que la grabación estuviera a cargo de los músicos de sesión de Medellín. Este antecedente, sumado a que el sonsureño no tuvo su gran desarrollo a partir de la producción discográfica sino, en gran medida, a espacios de audición en vivo y

circulación en festivales, por ejemplo; se hace la caracterización a partir de la información adquirida tanto de las entrevistas, la experiencia del investigador y de algunas grabaciones.

Para el diseño de las composiciones y los arreglos realicé una práctica de tipo autoetnográfico más allá de mi práctica artística, que me permitió describir y analizar sistemáticamente experiencias prácticas y teóricas alrededor de este proceso creativo. Este trabajo no solo es un reflejo de mi práctica musical, sino también de reflexiones teóricas de diversas músicas que hacen parte de mi identidad artística. Uno de los aportes que se ha buscado con él es que, pianistas o intérpretes con perfiles que tengan búsquedas hacia músicas regionales, a ritmos latinoamericanos como el sonsureño, el bambuco, músicas afrolatinas como la salsa, el bembé; o expresiones más internacionales como el jazz, puedan encontrar en este trabajo un referente estético, artístico y creativo, que les aporte al fortalecimiento de sus habilidades artísticas, de improvisación y de creación y que puedan ampliar su panorama musical.

1. EL SONSUREÑO

Como se dijo en la introducción el término sonsureño hace referencia a la música del Carnaval de Negros y Blancos. Se quiere destacar su escritura como una sola palabra dado que, revisando ampliamente la bibliografía que lo referenciaba, se evidenció que, escrito todo junto obedece al ritmo; a quien se le atribuye su denominación es al músico Tomás Burbano, quien compuso la obra *Sonsureño* y fue grabada por la Ronda lírica en 1967. Utilizó dicha denominación para no confundirlo con otros tipos de sones — por ejemplo, el son cubano— a partir de ahí nace la denominación. Por otra parte, cuando está escrito separado corresponde a indicaciones descritas en algunas partituras de diferentes compositores y también cuando se hace mención al libro escrito por Bastidas Urresti “Son Sureño”.

Se puede afirmar que el sonsureño tiene un carácter alegre y festivo, en mayor medida es utilizado para acompañar la danza de las murgas y carrozas que desfilan en el Carnaval de Negros y Blancos. Una de las características más importantes corresponde al diseño melódico y armónico, en su mayoría pentatónico y siempre en modo menor.

Históricamente el término sonsureño no va más atrás de los años sesenta; no así, el género. Aunque no se reconoce ciertamente el origen del sonsureño, mediante el rastreo bibliográfico se puede afirmar que es un ritmo procedente del sur de Colombia y que no muestra presencia y desarrollo significativos fuera de la región. En la actualidad se denomina sonsureño a dos aires musicales cuyas estructuras melódicas se acercan, por un lado, a la pieza *Sonsureño* compuesta por Tomás Burbano⁵, y por otro, al denominado bambuco sureño. El bambuco

⁵ Tomás Burbano. Arreglista, compositor, nació en Ipiales Nariño el 30 de abril de 1919, murió en Medellín el 9 de abril de 2001. De familia de músicos, sus primeros estudios musicales fueron junto a su padre Teófilo Burbano, quien era compositor, arreglista y director de la banda de Pasto. En 1938 ingresó al conservatorio de música de

compuesto por algunos compositores nariñenses como Javier Fajardo (1950 - 2011) y Luis Enrique Nieto (1899 – 1988), se ha nombrado bambuco sureño, debido a las variaciones que presenta frente al bambuco tradicional y que se expondrán más adelante (Tobo Medivelso & Menandro Bastidas, 2015). El investigador nariñense, Julián Bastidas Urresty en su libro “Son Sureño” (2003), manifiesta que el sonsureño es un género musical que nació de la fusión de ritmos influyentes en Nariño, y ocupa un lugar de preferencia entre los compositores e intérpretes nariñenses, finalmente concluye que es difícil determinar qué o quién lo creó, pero plantea una relación cercana con el currulao de la costa pacífica nariñense por su carácter festivo. (Bastidas Urresty, 2003)

Habiendo aclarado la anterior categoría —sonsureño—, en primer lugar, se quiere ubicar geográficamente el territorio sonoro del sonsureño. El departamento de Nariño, está ubicado en la zona sur occidental de Colombia, en las regiones Andina y Pacífica; su capital es San Juan de Pasto. Limita al norte con el departamento del Cauca, al oriente con el departamento de Putumayo, al occidente con el Océano Pacífico y al sur con las provincias de Esmeraldas, Carchi y Sucumbíos de la República de Ecuador. A continuación, se presenta un mapa del territorio sonoro de la práctica del sonsureño⁶. Obsérvese que, a la derecha, se encuentra sombreada la zona de mayor influencia del sonsureño que corresponde a la cordillera Andina; abarca desde el Sur a la República de Ecuador donde está muy emparentado con el albazo; y en la región Andina de Colombia los municipios de Ipiales, el altiplano Túquerres-Ipiales, Gualmatán y Cumbal; de ahí, hacia el Norte: Pasto, la vía hacia Cali, La Unión, San Pablo; en

Quito, donde estudió saxofón y formó parte de la orquesta de dicha institución. En 1941 regresó a Colombia donde formó parte de diferentes Bandas, en la ciudad de Cali y Medellín, donde en 1952 finalmente se estableció. Además de ser músico fue director artístico de diferentes compañías discográficas como Ondina, discos Fuentes, Codiscos y Sonolux; también fue arreglista de las orquestas sinfónicas de Bogotá y Medellín.

Fuente: <http://hdl.handle.net/10784/21981>

⁶ Esta información que se presenta fue aportada por Yeimy Argoty, músico con un amplio conocimiento en las prácticas musicales de Nariño. Entrevista realizada para este trabajo el día 1 de agosto de 2020.

general, la mayor parte de la sierra. En el piedemonte, Ricaurte y la zona costera de Nariño, en esta zona el sonsureño se va difuminando un poco y se va reemplazando por el currulao. Así mismo, en la parte limítrofe con el Amazonas también hay presencia del sonsureño.

Fig. 1)

Mapa del territorio sonoro del sonsureño.

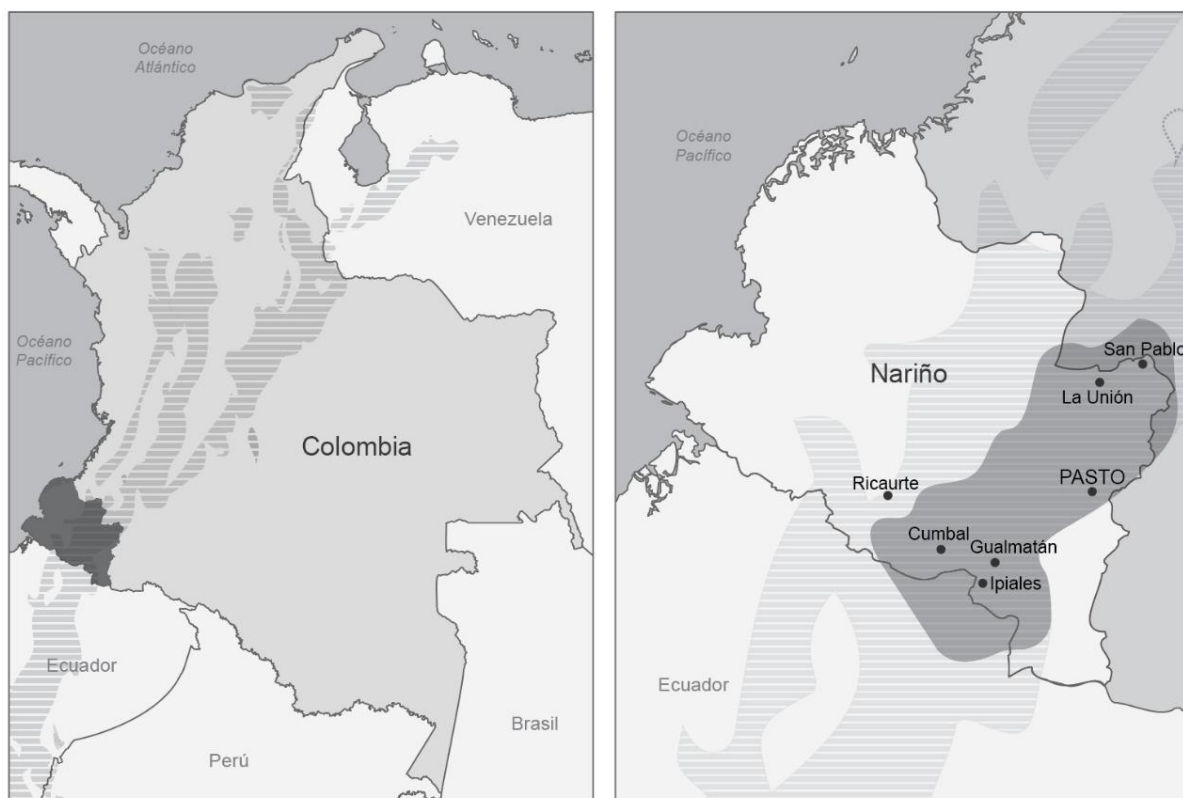


Figura 1: Mapa del territorio sonoro del sonsureño, región andina sur. *Fuente: Elaboración propia.*

En su dinámica cultural y social compleja, presenta, por un lado, retos en comunicación debido a sus condiciones topográficas y, por otro, diversidad y multiplicidad, dada la triple condición de frontera⁷.

Ahora bien, debido a que el sonsureño es el fundamento creativo y el detonador de este trabajo de investigación-creación, la primera inquietud que se plantea es ¿de dónde viene el sonsureño? El sonsureño tiene características, desde lo formal-estructural, rítmicas, melódicas, armónicas y otros elementos, de tres músicas, presentes en la región: el albazo, el currulao y el bambuco. Es por esto que se ilustrarán elementos relevantes de cada una.

En primer lugar, haremos mención al albazo⁸, de los tres géneros mencionados anteriormente es el único que no es de Colombia (es propio de la sierra ecuatoriana) y, en su estructura melódica y armónica, es el más cercano al sonsureño. En la zona fronteriza de IpiALES el sonsureño se ha emparentado con el albazo como consecuencia del intercambio cultural con la República del Ecuador. Este ritmo coreo musical mestizo ecuatoriano, con una métrica de 6/8, tiene sus orígenes en el yaraví⁹. Tiene predominio de la modalidad menor, posee carácter festivo y un tempo más lento que el sonsureño. A continuación, se presentan dos fragmentos

⁷ Al sur de Colombia, en el departamento de Nariño, la diversidad cultural y social es bastante compleja, debido a la condición de triple frontera, con Ecuador, Costa pacífica y zona andino-amazónica, dadas estas circunstancias, el gran tráfico de influencias musicales ha sido determinante para el desarrollo de la música en este departamento.

⁸ El albazo es un ritmo propio de la sierra ecuatoriana. Se identifica como una danza indígena y mestiza, tiene un ritmo alegre. Usualmente es interpretado con guitarra y requinto. Por sus orígenes, está emparentado con el yaraví, un ritmo musical de origen prehispánico, el fandango y, especialmente, en la zambacueca. El albazo está influenciado además por la cueca chilena, la zamba argentina y la marinera peruana.

⁹ Alcántara (2019) explica en su artículo que el yaraví es un género poético y musical mestizo. Se configura como una expresión lírica y musical vital de los Andes, especialmente del pueblo peruano. “El yaraví constituía un momento obligado en las reuniones sociales cuzqueñas siendo acompañado con piano, con guitarra o con conjuntos instrumentales de queñas, violines y mandolinas” (Romero 2007, p. 245). Alcántara Silva, Y. V. (2019). Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawí y el yaraví. *Tesis (Lima)*, 11(12), 13–30. Romero Cevallos, R. (2007). La música en el Perú. 2ª ed. Lima, Perú: Fondo Editorial Filarmonía. <https://doi.org/10.15381/tesis.v11i12.18654>.

del albazo *Pajarillo* del compositor quiteño Rubén Uquillas y el sonsureño *Sueño campesino* de la agrupación *Alegres de Genoy*. Para su comparación se unieron dos fragmentos instrumentales en los que se evidencia su cercanía rítmica, melódica y armónica. La diferencia más marcada está en el tempo.

Fig. 2)

Fragmentos comparativos de albazo “pajarillo” y sonsureño “sueño campesino”.

The image displays two musical staves. The first staff, titled "FRAGMENTO ALBAZO PATA RILLO", is in 8/8 time with a tempo of 130. It features a melodic line with notes and rests, and a bass line with chords labeled i, VI, VI, III, V⁷, and i. The second staff, titled "FRAGMENTO SONSUREÑO SUEÑO CAMPESINO", is in 8/8 time with a tempo of 165. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.), with chords labeled i, VI, VI, VI, and III. The third staff continues the second ending with chords III, III, V⁷, and i.

Aquí se puede escuchar el audio correspondiente a este ejemplo: [Fragmento Albazo - Sonsureño](#)

Figura 2: Fragmentos *Pajarillo* y *Sueño campesino*. Fuente: *Elaboración propia*.

Por otra parte, el sonsureño, en el pacífico nariñense, se ha emparentado con el currulao, este último ha permeado los ambientes musicales en la zona de Nariño desde los municipios de Ricaurte llegando hasta las poblaciones del altiplano de Túquerres. La relación currulao-sonsureño está dada por varios aspectos, el primero de ellos corresponde al rítmico: las características rítmicas del currulao, igual que las del sonsureño, provienen de un cancionero o una matriz sesquiáltera. Mendívil y Spencer (2016), retomando caracterizaciones realizadas por diversos estudiosos musicales¹⁰, hacen referencia a macro-relaciones entre los géneros que provienen de matrices binarias, ternarias y las que combinan métricas binarias y ternarias en su estructura, de manera simultánea y/o en su desarrollo motivico. Lo anterior relaciona muchos de los ritmos que comparten elementos rítmicos, melódicos y los relaciona a través de unos complejos genéricos o unas zonas culturales en común; este es el caso del currulao y el sonsureño. En el aspecto rítmico-armónico encontramos, por ejemplo, una similitud entre el papel que desempeña la marimba de chonta¹¹ en el currulao y la función del piano en el sonsureño. Para ejemplificar los aspectos anteriores se presenta el fragmento de la obra *Un Viaje desde el Sur*, en ella se evidencian relaciones de tipo melódico, rítmico y armónico entre el sonsureño y el currulao:

¹⁰ Entre ellos se encuentran Vega (1944), Odilio Urfé, Argeliers León, Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera (1976), Gómez y Eli (1995), Danilo Orozco (2010) entre otros.

¹¹ La marimba de chonta es el principal instrumento melódico del currulao. Este instrumento de percusión idiófono está hecho de un tipo de madera, que se da en el Pacífico colombiano, llamada chonta. Cada lámina es de distinto tamaño y están dispuestas de mayor a menor, desde la más grave a la más aguda. Se golpean con mazos o baquetas recubiertas de goma o caucho. Cada tecla tiene un resonador de guadua.

Fig. 3)

Fragmento de la obra, “*Un Viaje desde el Sur*”.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and L.P. (Lira). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is divided into four measures. Above the PNO. staff, a box labeled 'A' contains the number '8'. Above the first measure, the chord Gm7 is indicated. Above the second measure, the chord Dm7 is indicated. Above the third measure, the chord Gm7 is indicated. Above the fourth measure, the chord Dm7 is indicated. The PNO. staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The E.B. staff shows a bass line with chords Gm7 and Dm7. The L.P. staff shows a rhythmic pattern with a 'FILL...' and a '3-2' box above the first measure.

Aquí se puede escuchar el audio correspondiente a este ejemplo: [Fragmento - Un Viaje desde el Sur](#)

Figura 3: Fragmento de *Un viaje desde el Sur*. Fuente: *Elaboración propia*.

Por último, se ha relacionado con el bambuco; estamos de acuerdo en que los ritmos sesquiálteros —incluyendo el bambuco— comparten una matriz común y, por tanto, características similares. Aunque existe la idea de que el bambuco es un género muy popular en Nariño, la compilación regional más antigua de la cual hay noticia, que fue realizada por Nemesiano Rincón¹², da cuenta de lo contrario:

¹² En 1934 Nemesiano Rincón inició un trabajo de recopilación de obras de compositores de finales del siglo XIX y comienzos del XX y publicado con el nombre de *Impresiones de arte* en 1978, por la Imprenta Departamental (Bastidas España, 2014).

De un total de 145 obras sólo se encuentran dos bambucos, las restantes, 143, están repartidas entre pasillos, danzas, valeses, himnos, marchas, one steps, polcas, fox-trots, pasodobles, mazurcas y tangos, siendo los tres primeros, los más abundantes” (Bastidas España 2014, 183).

Ahora bien, muchas de las obras de sonsureño, compuestas por diversos compositores, están bajo la denominación de bambuco sureño. Por ejemplo, Javier Fajardo Chaves músico académico nariñense, a través de su extensa obra propuso cinco formas diferentes de nombrarlo: aire sureño, bambuco pastuso, bambuco sureño, aire danzable nariñense y sonsureño.

1.1. Formatos empleados en el sonsureño

A través de diferentes entrevistas realizadas a los maestros Yeimy Argotti¹³, Mario Fajardo¹⁴, José Menandro Bastidas¹⁵, Javier Martínez Maya¹⁶ y Hugo Ortega¹⁷, con el fin de identificar la instrumentación del sonsureño se logró hacer una clasificación de los formatos existentes.

¹³ Yeimy Armando Argotti Benavides nació en Pasto en 1973, es Licenciado en Música y Ciencias Sociales de la Universidad de Nariño. Se ha desempeñado como productor, compositor, percusionista y director musical. Actualmente es el productor y director musical de tres agrupaciones nariñenses: *Bambarabanda*, *Fabuloso Sexteto Caracha* y *Latin Boys Jazz Ensemble*.

¹⁴ Mario Fajardo Santander, nació en Pasto en 1975, Licenciado en Música, compositor, productor y pianista, que ha realizado un trabajo investigativo con el currulao y el sonsureño, fusionado con la música latina y el jazz, es familiar del ya fallecido compositor mencionado anteriormente Javier Fajardo Chávez.

¹⁵ José Menandro Bastidas España nació en Sandoná, Nariño en 1960, es Licenciado en Música, especialista en educación musical y en estudios latinoamericanos, Doctor en ciencias de la educación. Ha dedicado más de veinte años a la investigación musicológica de compositores nariñenses de la zona andina y es el autor del libro “Compositores nariñenses de la zona andina”, dividido en tres tomos.

¹⁶ Javier Martínez Maya nació en Medellín en el año de 1964. Pianista, compositor y productor colombiano y director de la agrupación *Sol Barniz*.

¹⁷ Hugo Ortega nació en Ipiales, Nariño en 1959. Percusionista, compositor y productor colombiano. Ha participado en diferentes agrupaciones musicales como: *Los Alfa 8*, *Grupo Bananas* y *Sol Barniz*.

Por formato se entiende las diferentes conformaciones musicales donde tiene lugar el sonsureño. Éstos presentan singularidades desde su instrumentación, algunos son más tradicionales, otros obedecen a búsquedas estéticas particulares. Algunos de ellos tienen claras influencias de otras músicas andinas. Sus usos varían dependiendo del lugar —campesino, Carnaval, urbano— donde tienen presencia. A continuación, se mencionan los formatos más representativos del sonsureño, se presentan desde los más tradicionales y regionales, hasta los que abarcan conformaciones con instrumentos de otras latitudes. Se hará énfasis en el formato alternativo que fue el que se escogió para la propuesta creativa.

1.1.1. Formato Campesino

Este formato es muy común en la zona rural del departamento de Nariño. La parte melódica está a cargo de la voz. Además de la siguiente instrumentación: requinto, guitarra marcante y puro¹⁸.

1.1.2. Formato Urbano

El formato urbano usa la estructura del campesino, agregando tres elementos que lo complementan: en la parte melódica se pueden encontrar la flauta y el violín; y en la sección rítmica el redoblante¹⁹.

¹⁸ El Puro es un instrumento de percusión, similar a un güiro de madera, característico de la zona Andina del departamento de Nariño y también del norte del Ecuador. Se construye con un calabazo, luego se pone a secar y por último se vacía. Para ejemplificar este formato se puede ver el siguiente video: [Sueño Campesino -Alegres de Genoy](#)

¹⁹ Un ejemplo de este formato se puede ver en el siguiente video: [Ronda Lirica - Sonsureño](#)

1.1.3. Formato Andino

Este es un formato muy común en las agrupaciones que están presentes en las peñas²⁰, ubicadas en su mayoría en la ciudad de Pasto. Su instrumentación consta de voces, instrumentos de viento madera como quenenas, zamponas, flautas de pan o instrumentos de características similares; guitarras, chajchas²¹, bombo legüero andino²².

1.1.4. Formato Murguero

Este formato es el más usado en el Carnaval de Negros y Blancos y se divide en tres categorías:

- 1.1.4.1. Murga de metales: corresponde a un formato en el que los vientos de bronce están a cargo de la melodía y la armonía. La parte rítmica se desarrolla con el redoblante, bombo de banda, platos chocados, timbal y puro o güira²³.
- 1.1.4.2. Murga de fuelle: Corresponde a un formato presente en toda la cordillera andina y su instrumentación consta de: acordeón de tecla, violín, puro o güira y timba²⁴ y en ocasiones timbal²⁵.

²⁰ Las peñas, comúnmente conocidas como Peña-Bar, son sitios nocturnos de rumba que tienen como característica principal la programación de músicas de la sierra y otras músicas regionales de los países del sur. A esta música en algunos contextos se le conoce con el término de “música andina”.

²¹ Las Chajchas son un pequeño instrumento de percusión hecho de pezuñas de cabra o de oveja, de origen peruano y de los Andes centrales. El instrumento se utiliza en los rituales y ceremonias tradicionales y también se puede escuchar en gran parte de la música tradicional de Bolivia, Perú, Chile y Ecuador.

²² Un ejemplo de este formato se puede ver en el siguiente video: [Taita Quillacinga-Dama Wha.wmv](#)

²³ Un ejemplo de este formato se puede ver en el siguiente video: [Carnaval de mis amores \(Sonsureño 6/8\) | Murga la Bomboná](#)

²⁴ La timba es un instrumento de percusión similar a la conga latina, pero con una base mucho más liviana, con el fin de poder ser cargada y llevada a los desfiles.

²⁵ Un ejemplo de este formato se puede ver en el siguiente video: [Murga la Payacuita](#)

1.1.4.3. Murga Andina: Este formato surge de algunos grupos musicales andinos tradicionales de Bolivia, Chile y Perú, como los *Kjarkas*, *Illapu*, *Altiplano*, entre otros. Su instrumentación incluye además de los vientos de madera andinos, la guitarra, el bombo andino, la güira (metálica) y la timba²⁶.

1.1.5. Formato tropical

El formato tropical, o también llamado formato de orquesta —común en los tablados del Carnaval— utiliza la siguiente instrumentación: en la sección armónica y melódica es común encontrar instrumentos de viento metal, piano, acordeón de tecla y el bajo eléctrico. En la sección de percusión está el timbal, la conga y la güira²⁷.

1.1.6. Formato Alternativo:

En la actualidad es uno de los formatos predominantes de las recientes agrupaciones. Su instrumentación puede incluir violín, piano, teclados, acordeón, guitarras eléctricas, bajo, batería y multipercusión. En él se destaca el uso de la batería, la cual ninguno de los formatos anteriormente mencionados incorpora; ésta realiza la reducción de patrones rítmicos de los otros instrumentos de percusión. Este formato permite sonoridades diferentes a los anteriores, por la inclusión de los instrumentos electrónicos, además los músicos que exploran en él han incluido otras prácticas sonoras donde la batería es predominante. A partir del análisis se evidencia una tendencia a incluir

²⁶ Un ejemplo de este formato se puede ver en el siguiente video: [Murga andina Kantares de Urkunina](#)

²⁷ Un ejemplo de este formato se puede ver en el siguiente video: [Mi Sonsureño](#)

elementos del rock, y funk, por ejemplo. Para el caso de este trabajo se realizó la exploración a través del songo; que es un ritmo en donde la batería tiene singular importancia.

A partir de este formato se buscan otros espacios de difusión y circulación para proyectarse en un circuito comercial²⁸.

Este formato fue escogido para la propuesta creativa porque al ser un formato de cámara, busca sintetizar elementos melódicos, rítmicos, armónicos de las prácticas sonoras que recrea. Para las composiciones y versiones se escogió la instrumentación de piano, bajo, batería y congas. Con esta organología y, a partir del repertorio se logró obtener una sonoridad particular en la propuesta creativa.

Uno de los desarrollos más importantes que ha tenido el sonsureño se ha generado gracias a la incursión de músicos nariñenses en orquestas y grupos de diversos géneros con impacto internacional. Esto ha permitido un intercambio de información musical con otros músicos latinoamericanos que, entre otras cosas, ha ampliado los formatos que se usan en el sonsureño. Los nuevos formatos incluyen instrumentos de viento metal, piano, guitarra eléctrica, bajo y percusión latina. Un ejemplo de la proyección nacional de los formatos se evidencia en la agrupación *Sol barniz* que, a través la obra *El Trompo Sarandengue* del compositor y productor Hugo Ortega, logró traspasar la frontera nariñense y, en el año 1997, se convirtió en el tema principal de la feria de Cali.

²⁸ Aromas de Carnaval / Bambarabanda

De los formatos mencionados anteriormente se pueden destacar diversas agrupaciones musicales que los ejemplifican cómo: *La Ronda Lírica*, *Clavel Rojo*, *Los Alegres de Genoy*, *Trío Fronterizo*, *Sol Barniz*, *Bambarabanda*, *Fabuloso Sexteto Caracha*, y *Los Ajíces*, entre otros. Algunos de los compositores más influyentes y sus obras más representativas son: *Sonsureño* de Tomás Burbano, *Mi Pastusita* de Roberto Garcés (1921-1977), *Llegando a Pandiaco* de Luis Felipe Benavidez (1946-2011) y *Pasto mi ciudad* de Javier Fajardo Chaves (1950-2011). Cabe destacar que la mayoría de los compositores de sonsureño pertenecen a una “corriente popular”²⁹. Otros en cambio han explorado la creación de esta música en el ámbito académico.

1.2. El sonsureño en clave

A partir de las experiencias del autor y de otros músicos entrevistados se ha realizado una propuesta en la cual se permite explorar el sonsureño a través de la clave.

Una de las características musicales que se ha encontrado a través del análisis musical y las referencias bibliográficas es la presencia de la clave³⁰ en músicas de métricas en 6/8. El músico nariñense Mario Fajardo Santander, en su proyecto “Importancia interpretativa del seis octavos

²⁹ El término “corriente popular” usado en este texto, corresponde a compositores y músicos prácticos, en muchos casos empíricos.

³⁰ La clave, es un término que se originó en Cuba y se aplica, entre otras cosas, a un instrumento musical de percusión idiófono que consiste en dos palos que se chocan y producen sonido. En la práctica musical suele utilizarse el concepto de clave, para referirse a un patrón rítmico de cinco golpes presente en toda una serie de géneros musicales latinoamericanos. Es así como se describe con características particulares en el son cubano, el candombe uruguayo, o el samba brasileiro, entre otros (González, 2014). Algunas definiciones de clave la describen en el marco de una práctica en particular como “un patrón de cinco ataques que sirve a la fundación de los ritmos afrocubanos en la salsa” (Mauleón, 1993); “una línea conductora vinculada a la unidad de tiempo” conocida como ‘línea temporal’, en la música cubana (Rodríguez Ruidíaz, 2013); o “un patrón rítmico de referencia” en el caso del candombe (Ferreira Makl, 2001). Más allá de las definiciones y características de cada género, la clave es perceptible como un elemento común de muchas músicas latinoamericanas que funciona como la base de la estructura temporal.

y la escala pentatónica en la música afro latina, y su influencia en el jazz”, pone en discusión el tema de la clave en el sonsureño y la relación que tiene con otras músicas latinoamericanas argumentado en los siguientes puntos:

- “El patrón rítmico del bombo con el que generalmente se inicia la *Guaneña*, lleva inmerso la clave del son cubano” (Fajardo Santander, 2012)

Analizando el motivo rítmico del bombo en la *Guaneña*, como se puede apreciar en la figura 4, describe un patrón de la clave en 3 - 2 (para entender este concepto el lector se puede remitir al capítulo II).

Fig. 4)

Patrón rítmico del bombo en la guaneña.



Figura 4: Patrón rítmico del bombo en la guaneña. *Fuente: Elaboración propia.*

Ésta se obtiene quitando la segunda corchea del segundo compás y remplazándola por un silencio de corchea, como podemos ver en la figura 5.

Fig. 5)

Patrón de clave 3-2 en 6/8.



Figura 5: Patrón de clave 3-2 en 6/8. Fuente: *Elaboración propia*.

Una vez analizado este primer punto, se establece que la base rítmica del bombo corresponde a dos compases, igual que la clave mencionada anteriormente, lo que permite poner en contexto este patrón rítmico con la clave.

- “La mayoría de orquestas nariñenses del género “popular” cuando van a tocar un sonsureño, inician con una introducción rítmica en la que el timbal describe con su campana muy claramente un patrón rítmico casi idéntico al que según ED. URIBE en su libro Ed Uribe. Afro. Cuban Percussion and Drum Set, dio origen a la clave de rumba”. (Fajardo Santander, 2012)

El patrón rítmico de la campana del timbal en el sonsureño también obedece a un ritmo de dos compases, lo podemos observar en la figura 6.

Fig. 6)

Patrón rítmico de la campana en el sonsureño.



Figura 6: Patrón rítmico de la campana en el sonsureño. *Fuente: Elaboración propia.*

Fajardo plantea que, si se acentúan los golpes tal y como lo describe la figura 6, el resultado sonoro sería la clave de rumba en 6/8, que escrita en 2/2, la podemos ver en la figura 7.

Fig. 7)

Patrón de clave de rumba en 2/2.



Figura 7: Clave de rumba en 2/2. *Fuente: Elaboración propia.*

La propuesta de Fajardo especifica la presencia de la clave de rumba en el sonsureño haciendo acentuaciones en algunos golpes del patrón rítmico del timbal, este análisis permite incorporar no solo la clave de son en el sonsureño, sino, también la clave de rumba. Además después de analizar rigurosamente este patrón rítmico, se puede deducir que corresponde al patrón de la clave *Gnawa*³¹ también llamada clave en 6/8 o clave africana, una de las primeras claves en métrica de 6/8 de las cuales existe registro (Mauleón R. , 1999, pág. 9).

³¹ El vocablo “Gnawa” designa un conjunto de producciones musicales, representaciones, prácticas de confraternización y rituales terapéuticos que mezclan lo profano con lo sagrado. Este elemento del patrimonio cultural vivo es, ante todo, una música de cofradías sufíes con letras de carácter religioso que invocan a los antepasados y los espíritus. Se trata de una práctica cultural que data por lo menos del siglo XVI y en sus inicios fue exclusiva de grupos y personas víctimas de la esclavitud y la trata de esclavos, pero hoy en día se considera parte integrante de la cultura e identidad polifacéticas de Marruecos.
Fuente <https://ich.unesco.org/es/RL/gnawa-01170>

El artículo “El sonsureño y la identidad musical nariñense”, escrito por Lyda Tobo Mendivelso y José Menandro Bastidas, publicado por la Universidad de Nariño en 2015, tiene como propósito analizar dos aspectos del sonsureño: por un lado, su presencia en la música rural y urbana y, por otro, su arribo a la música académica. Este texto hace referencia a algunas obras de diferentes compositores académicos, las cuales se analizaron desde su estructura rítmica, dando como resultado patrones constantes de dos compases y distintas denominaciones que le dan a un mismo ritmo. A continuación se presenta dicho análisis, con fragmentos de algunas de las obras presentadas en el texto de Mendivelso y Bastidas:

Fig. 8)

Fragmento “*Llegando a Pandiaco*” Luis F. Benavides.

LLEGANDO A PANDIACO
SON SUREÑO
(Fragmento) LUIS FELIPE BENAVIDES

Figura 8: Fragmento *Llegando a Pandiaco*. Fuente: (Tobo Medivelso & Menandro Bastidas, 2015)

En este fragmento de la pieza para piano “*Llegando a Pandiaco*”, del compositor antes mencionado Luis Felipe Benavides, se puede observar que, la denominación utilizada por él para esta obra es “son sureño”, por otro lado, la rítmica que plantea el bajo corresponde a dos compases en forma secuencial, lo que demuestra una vez más que el ritmo está compuesto por dos compases de la misma manera que la estructura de clave.

Fig. 9)

Fragmento “*El tambo*” Javier Fajardo.

EL TAMBO
BAMBUCO SUREÑO

JAVIER FAJARDO CH.

Allegro

Figura 9: Fragmento *El Tambo*. Fuente: (Tobo Medivelso & Menandro Bastidas, 2015)

En el ejemplo de la figura 9, que corresponde al fragmento de la obra “*El Tambo*” compuesta por Javier Fajardo, está descrita como “bambuco sureño”, y se puede apreciar en la partitura a similitud en el movimiento rítmico del bajo, con en el ejemplo anterior de la figura 8. Lo que establece que se mantiene una rítmica constante cada dos compases, a manera de estructura o patrón repetitivo.

Fig. 10)

Fragmento *Noches del Galeras - Fantasía sureña* - Javier Fajardo.

Noches del Galeras - Fantasía sureña. Javier Fajardo Ch.
Aire denzable nariñense. (fragmento del último movimiento)

Figura 10: Fragmento *Noches del Galeras - Fantasía sureña*. Fuente: (Tobo Medivelso & Menandro Bastidas, 2015)

En este ejemplo se presenta un fragmento de otra obra de Fajardo, titulada “*Noches del Galeras - Fantasía sureña*” que corresponde al último movimiento de la obra denominada “Aire Nariñense”. Aquí también se puede observar el esquema rítmico de dos compases repetitivos por parte del bajo, con algunas variaciones rítmicas.

Fig. 11)

Fragmento “Pasto mi ciudad” Javier Fajardo

PASTO MI CIUDAD
Son Sureño

JAVIER FAJARDO CH

Am

Co - mo/u -
Sem - bra -
Son tus
No - ble

Am G F G Am Dm Dm7 E7

Figura 11: Fragmento *Pasto mi ciudad*. Fuente: (Tobo Medivelso & Menandro Bastidas, 2015)

Este fragmento corresponde a la obra “*Pasto mi ciudad*” compuesta por Javier Fajardo, quien describe la pieza con el nombre de “son sureño”, una vez más, igual que en los ejemplos anteriores, aparece el esquema rítmico de dos compases. Tomando como referencia este análisis de estructura rítmica y la postura de Mario Fajardo en su planteamiento del sonsureño respecto a la clave, se puede evidenciar que todos los ejemplos están relacionados, y que independientemente de la denominación, se está hablando de un ritmo compuesto por dos compases, que permite su desarrollo bajo una estructura de clave.

El panorama de circulación del sonsureño, a lo largo de su historia, se ha ligado principalmente al Carnaval de Negros y Blancos. Debido al propósito de algunos músicos

nariñenses por difundir su música en los últimos 20 años, se han manifestado diferentes propuestas musicales que desarrollan diálogos entre las músicas nariñenses y otras músicas del mundo. A continuación, se hace referencia a tres agrupaciones musicales importantes que apoyan esta idea.

1.3. Algunos referentes creativos y estéticos para la composición de este proyecto

1.3.1. La Bambarabanda

A principios del siglo XXI se evidencia un movimiento musical importante a nivel nacional, de donde emergen distintos proyectos enfocados en músicas tradicionales y campesinas, con el propósito de generar un impacto social y una circulación nacional a través de la fusión generada entre las músicas raizales en diálogos constantes con otras músicas del mundo. Cabe mencionar algunos exponentes: ChoQuib Town, Puerto Candelaria y La Bambarabanda, grupo al cual se hace referencia en este apartado. La Bambarabanda fundada por Yeimi Argoty, Magda Ponce, Juan F. Cano, Adriana Benavides, Pablo Muñoz, Jesús Narváez, Fabio Portillo, José Argoty, José Santacruz y Alix Adriana Linares en el año 2000, es el primer grupo musical pastuso, que comienza a involucrar la música nariñense en el circuito “comercial”, teniendo como primer objetivo, entrar al mercado nacional, en palabras de su director, el maestro Yeimy Argoty (2020) “nosotros comenzamos a valorar nuestra música, que hasta ese momento era mirada con burla y con desprecio, producto del señalamiento histórico que ha tenido el pastuso desde la época de la independencia, hoy ya es muy diferente”. El discurso que ofrece La Bambarabanda en su propuesta artística refleja mucho del acervo cultural pastuso combinado con la estética del rock, algo que permitió la denominación de “Rock fusión de los Andes”. Esta banda ha ofrecido presentaciones míticas

en Colombia, Francia, Estados Unidos, Italia, Bélgica, Ecuador, Perú y Croacia. Sin duda alguna se puede afirmar que La Bambarabanda es un grupo pionero en el diálogo de la música nariñense con otras corrientes musicales³².

1.4. Gualao

*Gualao*³³ es el resultado musical del proyecto de investigación “Importancia interpretativa del seis octavos y la escala pentatónica en la música afro latina, y su influencia en el jazz”, antes mencionado y desarrollado por el maestro Mario Fajardo, donde hace un paralelo entre el sonsureño, el currulao y el jazz. Este proyecto propone dos discusiones, la primera plantea un acercamiento y mejor entendimiento del swing en el jazz, a través de patrones rítmicos propios del currulao y el sonsureño. Si bien, el jazz no forma parte de la música latinoamericana, este planteamiento se ha tomado como referencia con el fin de entender el diálogo entre el sonsureño y otras corrientes musicales. La segunda, plantea la importancia del sonsureño y el currulao en el entendimiento de la música afrolatina, donde se analizan patrones rítmicos de 6/8 propios de sonsureño y se propone interpretarlos sobre música afrocubana en compás de 2/2. Aunque la propuesta de llevar un ritmo de 6/8 a compás de 2/2 ya había sido realizada por Rebeca Mauleón en el año de 1999, este planteamiento fue fundamental para el desarrollo creativo del presente trabajo, ya que permitió abrir una ventana de exploración para el diálogo entre el sonsureño y otros ritmos latinoamericanos a través de la clave.

³² Más información en el siguiente enlace: <https://www.bambarabanda.com/>

³³ *Gualao*, es el nombre que le da Mario Fajardo a su proyecto musical, y significa guaneña y currulao.

1.5. Fatua trío

Es un proyecto musical que nace en el año de 2016, con Martín Guzmán, Ivan Oliva y David Narváez. Desde sus inicios, las intenciones de este trío fueron abordar las músicas propias del departamento de Nariño y buscar un diálogo con el jazz, con el objetivo de crear una propuesta distinta a la oferta que había en dicho departamento. La primera idea que surge del encuentro tomó el nombre de “Jam Campesino”, que radica en tomar la forma del jam session tradicional del jazz en torno a piezas campesinas de dicho departamento, con el fin de estudiar y estandarizar un repertorio de aires regionales con elementos del jazz. Con esta propuesta en el año 2017 ganaron el concurso del Ministerio de Cultura para bandas emergentes, en el contexto de Premio Nacional de estímulos, esto les permitió grabar su primera producción discográfica en la ciudad de Bogotá. Posteriormente en 2018, participaron de una convocatoria a nivel regional de la gobernación de Nariño, la cual ganaron y les permitió hacer el segundo disco llamado “Fatua II homenaje a las músicas del sur”, inspirado únicamente en la música del municipio de Pasto. Por último, hacia 2019, realizan su tercer trabajo discográfico enfocado en las músicas de todo el departamento, en un diálogo constante con otras músicas del mundo a través de los principios del jazz enfocado a la improvisación. Es pertinente hacer énfasis en esta propuesta musical, específicamente en la parte tímbrica, de donde se analizaron diferentes tipos de combinación sonora a partir del piano, bajo y percusión.

A través de su historia, el sonsureño se ha desarrollado principalmente desde un entorno musical de carácter popular, propio de la región y del Carnaval de Negros y Blancos. Si bien el aporte de los músicos populares ha sido de vital importancia, los aportes académicos han complementado su desarrollo permitiendo profundizar en el diálogo del sonsureño con otras músicas. A través de la escucha rigurosa, crítica y reflexiva de varias propuestas artísticas, y el

análisis de partituras correspondientes a algunos compositores se da cuenta de estructuras musicales que marcaron pautas estéticas, técnicas y prácticas para la elaboración del repertorio de este proyecto.

2. LA CLAVE

Como se mencionó en el capítulo anterior el término clave obedece a dos significados, por un lado, hace referencia a un instrumento musical de percusión idiófono y, por otro, a un patrón rítmico estructural de algunas músicas Latinoamericanas y del Caribe. Alejo Carpentier (en Abellán, 2018) cita que las “claves”³⁴, como instrumento musical, se usaban comúnmente en el siglo XVII en la Habana. Algunas de las definiciones de clave, la describen en el marco de una práctica en particular como “un patrón de cinco ataques que sirve a la fundación de los ritmos afrocubanos en la salsa” (Mauleón R. , 1993) “una línea conductora vinculada a la unidad de tiempo” conocida como ‘línea temporal’, en la música cubana (Rodríguez Ruidíaz, 2019) “un patrón rítmico de referencia” en el caso del candombe (Ferreira Makl, 2001); un patrón rítmico invariable sobre el cual se estructura el ritmo de muchos géneros latinoamericanos, (González M. , 2014)

En la práctica musical cotidiana se utiliza el concepto de clave rítmica o simplemente el término clave, para referirse a un patrón rítmico de 5 sonidos estructurados en dos compases, presente en una serie de géneros musicales latinoamericanos. Existen varios patrones de clave que se han transformado a través de los siglos, cuyas raíces principales nacen de la música africana. “En Latinoamérica, los dos países principales que han desarrollado estos patrones en sus tradiciones musicales, tanto en música sagrada como profana, son Brasil y Cuba” (Mauleón R. , 1999, pág. 1)

La primera música escrita rítmicamente basada en la clave fue el danzón cubano, titulado “Las alturas de Simpson” que se estrenó en 1879, cuyo compositor es Miguel

³⁴ La palabra “claves” en plural usada en este texto, se refiere al instrumento de percusión formado por dos palos de madera con forma cilíndrica, que generan un sonido al chocar uno sobre otro.

Faílde (1852-1921). El concepto contemporáneo de clave y la terminología que la acompaña alcanzó su pleno desarrollo en la música popular cubana durante la década de 1940. (Mauleón R. , 1999, págs. 24-26)

Ahora bien, en el libro “101 Montunos” de Rebeca Mauleón Santana (1999), la autora ilustra de una manera teórica, práctica y analítica una gran cantidad de ritmos latinos y afrocaribeños. Esta compilación de ritmos ha sido fundamental para el desarrollo de este trabajo. La autora desarrolla conceptos como la función de la clave, los patrones comunes de la clave, el cinquillo, el tresillo, “en y fuera de clave” y “brincar la clave”. Igualmente, demuestra la manera en que la clave organiza y da forma a la melodía, el ritmo y la armonía de una obra. así mismo al fraseo; todos estos elementos están sujetos a ella. Mauleón considera que la clave estructura los sistemas rítmicos, organiza los patrones instrumentales, las frases melódicas e incluso la improvisación.

Para comprender el concepto y la función de la clave relacionado con este trabajo, se explicará a continuación, qué es y cuáles fueron los diferentes patrones de clave que se usaron en la elaboración del repertorio musical.

Cuando nos referimos al término clave, lo relacionamos inicialmente con el patrón rítmico que se conoce en la música afrocubana, más precisamente en el son y la rumba. Este término, ha llegado a significar tanto el patrón rítmico de cinco sonidos, como la matriz organizadora del ritmo.

Si bien es cierto que la clave es de origen africano, no se encontró evidencia de que la clave de son haya estado presente en la música africana tradicional, sin embargo, su

semejanza con un patrón extendido en África occidental y central, muestra un vínculo entre ambos, lo que sugiere una transformación Latinoamericana (Torres, 2013)

Entre los referentes que abordan este tema, la clave se puede encontrar escrita en 4/4 y 2/4, como se ejemplifica a continuación:

Fig. 12)

Modelos de notación, claves de son y rumba.

The figure displays four musical staves illustrating different notations for the Son and Rumba Claves. The top section shows two staves in 4/4 time: 'Son clave' and 'Rumba Clave'. The 'Son clave' staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The 'Rumba Clave' staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom section shows two staves in 3-2 time: '3-2 Son Clave' and '3-2 Rumba Clave'. The '3-2 Son Clave' staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The '3-2 Rumba Clave' staff shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Figura 12. Modelos de notación de la clave de son y rumba, *Fuente: Mónica Valles.*

Sin embargo, en la actualidad y para este trabajo, el modo más común de escribir el patrón rítmico de la clave de son y rumba cubana, es en compás partido o 2/2, como se ejemplifica a continuación a través de los dos patrones más comunes, son y rumba cubana:

Fig. 13)

Patrón rítmico clave de son. 3-2.



Figura 13. Patrón rítmico de la clave de son en 3-2, *Fuente: Elaboración propia.*

Fig. 14)

Patrón de clave de rumba.



Figura 14: clave de rumba. *Fuente: Elaboración propia.*

Después de analizar y reflexionar sobre el concepto de la clave, se tomaron como referencia los siguientes patrones para la construcción del repertorio:

2.1. La clave en 6/8

La clave de 6/8 puede ser de las primeras claves de las que se tienen registro. Está presente en diferentes ritmos de 6/8. Está estructurada en un patrón rítmico de siete golpes. Ahora bien, si acentuamos los cinco golpes, que se muestran a continuación, se obtiene el patrón rítmico de la clave de rumba cubana en 6/8.

Fig. 15)

Patrón de clave 6/8.

Figura 15: Patrón de clave 3-2 en 6/8. Fuente: *Elaboración propia*.

También llamada clave *Gnawa* o clave africana, su patrón rítmico proviene de la música sagrada africana. Diferentes autores³⁵ señalan que este patrón es propio de la música religiosa africana y afrolatinoamericana de tradición *Yoruba*³⁶. En la mayoría de ocasiones, esta clave es interpretada por el instrumento de percusión que se conoce como “campana”, y por tanto, se denomina como el “patrón de campana en 6/8”.

2.2. La clave de son

De todos los géneros musicales cubanos, el son es tal vez el más importante antecesor de la música popular afrocubana que representa el criollismo de los ingredientes africanos y españoles, la clave de son, como todas las claves, [como la clave tiene dos compases, en uno hay tres golpes y en otro dos (3-2), éstos se pueden invertir dando como resultado dos y tres (2-3)]. Esta clave es tal vez la más común dentro del panorama de la “música popular” [cubana]. Su estructura polirrítmica es la base de muchos estilos cubanos (Mauleón R. , 1999, págs. 5-9)

³⁵ Mónica Valles, Joaquín Pérez E Isabel, 2016; Mauleón, 2016.

³⁶ “A través del término “Yoruba” se hace referencia a las músicas provenientes de los africanos que fueron llevados como esclavos a América. Ellos practicaban los rituales de la religión yoruba que se han mantenido gracias al sincretismo hasta el día de hoy. Esta religión surge en Nigeria y de ahí llega a los distintos países americanos donde fueron llevados negros como esclavos. Podemos referirnos a la música yoruba como manifestaciones afroamericanas”. (Abellán, 2018, pág. 143)

Fig. 16)

Patrón de clave de son en 3-2.



Figura 16: clave de son 3-2. *Fuente: Elaboración propia.*

2.3. La clave de rumba

Al igual que el son, la clave de rumba está muy popularizada en las músicas cubanas. Se diferencia de la clave de son porque en el compás de tres, se desplaza el tiempo del último golpe al tiempo débil (silencio de corchea-corchea). Como todos los patrones de clave, se puede interpretar en dos sentidos, 3-2 y 2-3.

Fig. 17)

Patrón de clave de rumba.



Figura 17: clave de rumba. *Fuente: Elaboración propia.*

Como es evidente la rumba cubana, y sus tres estilos: yambú, guaguancó y columbiana, se estructura mediante el patrón de la clave de rumba. Se considera que la clave de rumba actual se deriva de un patrón anterior que aún se utiliza al inicio de algunas rumbas, y que suele

tocarse dos veces antes de continuar con el patrón establecido. A este patrón se le denomina clave de guaguancó.

Fig. 18)

Patrón de clave de guaguancó.



Figura 18: clave de guaguancó. *Fuente: Elaboración propia.*

2.4. El bossa-nova en clave de son

Para el caso del bossa-nova se tomó el patrón rítmico propio de esta práctica musical que se presenta en dos compases. La siguiente figura ilustra el esquema rítmico en relación a la clave usada en la propuesta creativa correspondiente.

Fig. 19)

Esquema rítmico de bossa-nova en clave de son.



Figura 19: Esquema rítmico de bossa-nova en clave de son, en la parte inferior se describe el motivo rítmico del bossa-nova y en la parte superior, la clave de son. *Fuente: Elaboración propia.*

Aquí se puede escuchar el ejemplo sonoro de la [Bossa-nova en clave de son](#)

Cabe mencionar que pese a que el bossa-nova tiene su propia clave, no se hizo uso de ella, teniendo en cuenta lo anterior y para la propuesta creativa, al igual que en los otros ritmos trabajados, se estructuró bajo el patrón de la clave, en este caso la clave de son. Las obras que presentan aire de bossa nova son *Un viaje desde el sur* y *Pinceladas*. En éstas se inscribió la clave de son de principio a fin como elemento estructurador.

Como se ha enfatizado durante todo el trabajo, la propuesta creativa está basada en tomar un ritmo y estructurarlo mediante una clave determinada. En tal sentido, el esquema rítmico del bossa-nova se puede acomodar con la clave de son.

2.5. “Estar en Clave”

Uno de los conceptos más importantes cuando se aborda música con clave, es el de “estar en clave”. Como se mencionó en líneas anteriores: la clave, al ser el elemento estructurador de la música, genera que todos los demás elementos estén alineados con ella. Cuando se interpretan obras con clave es necesario ser consciente de cuál es la clave, y en qué sentido está. Por tal motivo es importante poner la clave que se utiliza al inicio de las partituras o enunciarla para que todos los intérpretes vayan en sintonía con ella. Como afirma Mauleón (1999) la clave incide en el diseño musical de múltiples maneras; ésta se convierte en un elemento subyacente y estructurador y puede, por supuesto, estar implícita en la improvisación.

Ahora bien, en la práctica compositiva, en los arreglos y la orquestación, todos los elementos musicales deben escribirse con una relación rítmica, precisa y subordinada a la clave. Si es preciso, ponerla de principio a fin, para no “cruzarse” o “estar fuera de clave”; pues es el elemento estructurador de la obra. La clave no solo forma parte de las estructuras rítmicas,

sino que las articula y proyecta para escribir e interpretar el ritmo general. (Farías Vásquez & Bulicic Auspont, 2022)

Cuando un intérprete desconoce el “sentido de la clave”, la música pierde su sentido rítmico, y a su vez todo el diseño musical, en este caso podemos afirmar que el intérprete, no está en clave. En otras palabras, estar en clave, significa interpretar de manera consciente, rítmica, melódica y armónicamente en el sentido de la clave (Mauleón R. , 1999)

2.6. La clave como puente de desarrollo (guía de elaboración creativa)

La intención de este desarrollo creativo, es argumentar de qué manera y con qué propósito se usó la clave en la construcción del repertorio.

Primero, cualquier ritmo elegido se estructura en dos compases. Para lo anterior hay que tener muy clara la subdivisión de la clave: binaria o ternaria. Ésta se mantiene durante toda la obra y se aplica dependiendo, si estamos en un ritmo de subdivisión binaria o ternaria. Luego (al igual que se concibe mucha de la música en el Caribe, se piensa bajo el patrón de la clave), sobre ese patrón elegido van girando todos los demás elementos: el rítmico, el ritmo armónico, el melódico, el fraseo, etc. Todos ellos deben estar en función de la clave. Cabe destacar que algunos ritmos tienen su propia clave, es el caso del bossa-nova; para que no exista un conflicto usando dos claves de manera simultánea, se elige solo una. Así, bajo estas premisas empieza un proceso de exploración que, posteriormente se concreta en la elaboración de obras nuevas o versiones.

Aquí se puede escuchar el audio correspondiente a la subdivisión binaria con clave de son:

[Clave de son con subdivisión binaria](#)

Aquí se puede escuchar el audio correspondiente a la subdivisión ternaria con clave de son:

[Clave de son con subdivisión ternaria](#)

En síntesis, este proceso estableció un concepto técnico de arreglos musicales para música con clave, el cual consistió en poner un patrón de clave ostinato como primer recurso de la creación musical, permitiendo que ésta se convierta en la columna vertebral de todas las composiciones realizadas y promueva un diálogo constante entre un ritmo y otro. Este proceso genera una yuxtaposición de los ritmos que logra transformarlos y da lugar a resultados sonoros híbridos, por ejemplo, bossa-sureño o bembé-sureño.

Cabe destacar que al pensar los ritmos en dos compases y estructurarlos en función de la clave, las melodías, los fraseos y todos los demás elementos se transforman (alargándolos o acortándolos) y se estructuran en función de ésta. Con el fin de mantener un discurso coherente.

A partir de diferentes pruebas de diálogo entre el sonsureño y otras músicas Latinoamericanas y del Caribe con presencia de la clave, se definieron los siguientes ritmos para la elaboración del repertorio de este proyecto:

2.7. Salsa

En este trabajo, entendemos la salsa como un género en el que participan diferentes ritmos caribeños estructurados por la clave. En el desarrollo creativo de las composiciones y los arreglos se hizo uso de la salsa como el género en el que convergen diferentes patrones de clave, como la clave de son y la clave de rumba. También se utilizaron elementos de la salsa a partir de su instrumentación y su interpretación.

Desde la parte creativa, la salsa fue el primer ritmo que se utilizó para explorar la manera en la cual un ritmo caribeño (de carácter binario) podía dialogar con el sonsureño (un ritmo en 6/8). Se encontraron elementos comunes como una estructuración en dos compases, que es una característica de la clave. En esa exploración, se hizo evidente la relación de los patrones de los montunos del piano con los patrones de 6/8 del sonsureño. A partir de ahí, de pensar en patrones de 2/2, se logró hacer un diálogo con patrones en 6/8. Cabe destacar que esta forma de diálogo entre claves fue planteada por Mauleón en 1999. Es decir, no pensar en ritmos, sino estructurar el pensamiento musical a través de las diferentes claves. Ahora bien, para este trabajo se diseñó la obra entera con una sola clave que va de principio a fin; es a partir de la acentuación y la implementación de diferentes patrones melódico-rítmicos que se genera el “cambio” de ritmo.

A continuación, se presenta el siguiente ejemplo que evidencia un diálogo entre la salsa y el sonsureño en un fragmento de la obra *Un viaje desde el sur*.

Figura 20)

Fragmento *Un viaje desde el sur*.

8 **Dm7** **H** **BASE 2-3 (PERC.)**
Gm7

PNO.

E. B.

L. P.

Dm7 **BASE 2-3 (PERC.)**
Gm7

BASE 2-3

♩. = 116

I **BEMBÉ 6/8 (3-2)**
E♭ Dm Cm

PNO.

E. B.

L. P.

BEMBÉ 6/8 (3-2)
E♭ Dm Cm

BEMBÉ 6/8 (3-2)

J **SON SUREÑO (3-2)**
Dmadd9

PNO.

E. B.

L. P.

A7sus **Gm⁶/A** **SON SUREÑO (3-2)**
Dm

SON SUREÑO (3-2)

Aquí se puede escuchar el audio correspondiente a este ejemplo: [Fragmento Un Viaje desde el Sur](#)

Figura 20: Fragmento “Un viaje desde el sur”. *Fuente: Elaboración propia.*

2.8. Bembé

El bembé históricamente es una fiesta religiosa para la diversión de los *orishas*³⁷ pertenecientes a la religión *yoruba*, donde se canta, se baila y se tocan diferentes tipos de instrumentos de percusión, generalmente con tambores batá. La música de esta fiesta da origen al ritmo afrocubano que se conoce como bembé. Este ritmo de métrica en 6/8 se basa en la clave africana. En la práctica se evidenció su cercanía con el sonsureño debido a la métrica, sus elementos rítmicos y el patrón de campana en 6/8.

A continuación se presenta un fragmento de la versión de la obra *Mi Pastusita*, pieza vocal del compositor Roberto Garcés, que, además fue dedicada a su esposa. En este fragmento se evidencia el diálogo entre el bembé y el sonsureño.

Figura 21)

³⁷ Los *Orishas* son espíritus que desempeñan un papel fundamental en la religión *yoruba* de África occidental y todas las religiones que se derivan de ella, como la santería cubana, dominicana y puertorriqueña.

Fragmento *Mi Pastusita* Sonsureño – Bembé.

8

The musical score is arranged in three systems, each with four staves: Piano (PNO.), Bass (E. B.), and Low Percussion (L. P.).

System 1 (Measures 116-119):

- Chords:** Eb/G, Db7, D7/F#, C7.
- Staff 1 (PNO.):** Treble clef, contains the right-hand piano accompaniment.
- Staff 2 (E. B.):** Bass clef, contains the bass line.
- Staff 3 (L. P.):** Contains a rhythmic pattern of eighth notes with asterisks indicating accents.

System 2 (Measures 120-124):

- Chords:** Dm7, Ebm7, Em7, A7alt, SON S./BEMBÉ, Gm7.
- Staff 1 (PNO.):** Treble clef, contains the right-hand piano accompaniment.
- Staff 2 (E. B.):** Bass clef, contains the bass line.
- Staff 3 (L. P.):** Contains a rhythmic pattern of eighth notes with asterisks indicating accents.
- Annotations:** A box with the letter 'J' is above measure 121. The word 'PIANO...' is written above the bass staff in measures 123 and 124.

System 3 (Measures 125-129):

- Chords:** C7, Dm7, Cm7, F13(b9), BbΔ9, A7.
- Staff 1 (PNO.):** Treble clef, contains the right-hand piano accompaniment.
- Staff 2 (E. B.):** Bass clef, contains the bass line.
- Staff 3 (L. P.):** Contains a rhythmic pattern of eighth notes with asterisks indicating accents.

Aquí se puede escuchar el audio correspondiente a este ejemplo: [Fragmento Mi Pastusita](#)

Figura 21: Fragmento *Mi Pastusita*. Fuente: *Elaboración propia*.

2.9. Bossa-nova

La bossa nova es una práctica musical urbana brasilera muy popular y difundida en los medios. Presenta, en su forma, una gran libertad rítmica y armónica, así mismo, tiene secciones en donde los instrumentistas y los cantantes pueden desarrollarse desde su capacidad de improvisar. En este trabajo se hizo uso de la bossa nova desde sus elementos armónicos y la libertad que permite desde la improvisación.

A continuación se presenta un fragmento de la obra *Pinceladas*. En esta obra se presenta un ritmo híbrido compuesto por elementos del ritmo sonsureño y la bossa-nova, que se describirán en el tercer capítulo.

Figura 22)

Fragmento *Pinceladas* Sonsureño - Bossa-nova.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) features a piano part with a treble clef and a bass clef, a bass line with a bass clef, and a percussion line. Chords are indicated as D7/A and Am7. A dynamic marking of p is present. The second system (measures 7-12) includes a tempo marking of $\text{♩} = 130$ and a dynamic marking of f . Chords are indicated as Am⁶ and Am₉. A box labeled "BOSSA-SUREÑO" (3-2) is placed above the piano part in measures 8, 9, and 10. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Aquí se puede escuchar el audio correspondiente a este ejemplo: [Fragmento Pinceladas](#)

Figura 22: Fragmento *Pinceladas*. Fuente: *Elaboración propia*.

2.10. Songo

El songo es otro ritmo afrocubano derivado del son; nace en los años sesenta dentro de la orquesta *Los Van Van de Cuba* liderados por Juan Formell junto a los co-fundadores José Luis “Changuito” Quintana y Cesar “Pupy” Pedroso. El songo tiene influencias de otros ritmos que no son latinos como el funk y el jazz, por esa razón el instrumento de percusión que más se destaca es la batería. A continuación, se muestra un ejemplo del diálogo del sonsureño con el songo en un fragmento de la obra *La Guaneña*.

Figura 23)

Fragmento de *La Guaneña* Sonsureño – Songo.

105

PNQ.

E. B.

L. P.

$\text{♩} = \text{♩}^7$

D7 F/G C7(♭9) Dm7 Em7 FΔ D7/F♯

D7 F/G C7 Dm7 Em7 FΔ D7/F♯

106

PNQ.

E. B.

L. P.

G BEMBÉ (3-2) Gm7 C7 Ebm7 A♭ D♭Δ G♭Δ E♭(9,11)

BEMBÉ (3-2) Gm7 C7 8- Ebm7 A♭ D♭Δ G♭Δ E♭

BEMBÉ (3-2)

111

PNQ.

E. B.

L. P.

E♭9 Dm9 LATIN JAZZ (3-2) G9 CΔ9

E♭7 Dm7 LATIN JAZZ (3-2) G9 CΔ 8-

LATIN JAZZ (3-2)

Figura 23: Fragmento *La Guaneña*. Fuente: *Elaboración propia*.

Después del análisis sobre el concepto de clave y de los diferentes tipos de clave, podemos afirmar que, la clave es el elemento fundamental que articula los diferentes patrones rítmicos propuestos entre el diálogo del *sonsureño* y los cuatro ritmos escogidos para la creación musical de este trabajo.

3. COMPOSICIONES Y ARREGLOS

Cinco obras que ilustran el diálogo del sonsureño con cuatro ritmos

Latinoamericanos y del Caribe a través de la clave

Para la creación del repertorio fue necesario hacer un análisis de diferentes estilos musicales que pudieran dialogar con el sonsureño a través de la clave. Dicho análisis inició con el conocimiento y experiencia del compositor. La experimentación artística para la creación se nutrió con la sistematización y reflexión sobre la propia experiencia, entrevistas, escucha crítica, diálogo con otros músicos y prácticas musicales en escena. De igual manera, las lecturas y la revisión bibliográfica arrojaron una serie de referentes teóricos, parámetros estéticos, técnicas y estilos que se ven reflejados en la creación artística. La información recopilada fue la base para la creación de este nuevo repertorio que comprende cinco obras: *Un viaje desde el sur*, *Pinceladas*, *La guaneña*, *Sonsureño* y *Mi Pastusita*.

Como generalidad en todas las piezas de este proyecto, se busca crear una sonoridad con un estilo propio, a través del fundamento creativo que parte del sonsureño pensado en clave, y luego introduciendo los diferentes ritmos mencionados anteriormente, aplicando la funcionalidad de la clave como puente de desarrollo.

Lo primero que se realiza para el proceso creativo es poner la clave como guía, de principio a fin. Su sentido puede variar —3-2 o 2-3— pero no su estructura. La clave dentro de las creaciones de este proyecto puede estar explícita o tácita, lo que requiere un dominio del uso de la clave para la elaboración de las obras. Es importante destacar que al tener diferentes tipos de ritmos dentro de una sola pieza estructurados en una misma clave, el discurso rítmico de la melodía y ritmo armónico, se trabajan teniendo en cuenta la subdivisión que tenga la clave

en el desarrollo de toda la pieza, es decir, varían dependiendo de la subdivisión, si es binaria o ternaria.

3.1. Un viaje desde el sur

Esta pieza, la primera que se escribió, utiliza elementos propios del sonsureño en diálogo con la salsa, la bossa-nova y el bambé, estructurados a través de la clave. Describe un viaje musical que inicia en el sur de Colombia, haciendo uso de elementos de la música nariñense y explora diversas sonoridades y estéticas que son familiares para el compositor. A continuación, se detallan diversos elementos que la caracterizan:

Forma

La forma es libre, presenta: Introducción -A - A1 - Improvisación en bossa-nova y salsa - B - Puente - Improvisación en sonsureño - Puente 2 - A - Coda.

Estructura rítmica

Los ritmos empleados en esta obra son, el sonsureño, la salsa, el bambé y la bossa-nova. Inicia en métrica de 6/8 y con un tempo de negra con puntillo = 116. La primera sección, de 46 compases, emplea el ritmo de sonsureño; en el compás 47 cambia la métrica a 2/2 con la intención de comenzar un diálogo con la salsa, en un tempo de blanca = 116. Siguen dos compases de puente, durante éstos se hace la transición de un ritmo a otro, la percusión toca el ritmo de la clave, que siempre está presente durante la obra, pero no siempre se marca de manera literal, anunciando el cambio de ritmo que comienza en el compás 49 y va hasta el 65. La siguiente sección está marcada por la improvisación del pianista, y se divide en dos partes, la primera en bossa-nova y la segunda en salsa, ésta se extiende hasta el compás 101, en donde comienza una transición de 6 compases en ritmo de bambé y en la métrica inicial de 6/8. La

idea de esta transición, usando el bembé, es evidenciar la similitud de este ritmo con el sonsureño, que retorna en el compás 107 y se mantiene hasta la coda que inicia en el compás 210. Los últimos seis compases exponen el material motivico que se usó en el compás 47 y que dio inicio al diálogo entre el sonsureño y los otros ritmos.

Tonalidad y estructura melódica

La tonalidad escogida para esta obra es Sol menor, está basada en el uso del modo menor característico del sonsureño. El tratamiento melódico de esta pieza tiene un modelo pentatónico y contrapuntístico, con un diseño de frases de cuatro y ocho compases. Las frases de cuatro, son usadas principalmente para la introducción y los puentes, y las frases de ocho, para el desarrollo melódico del motivo principal. El motivo melódico principal se expone y desarrolla entre los compases 25 y 40; en el compás 49 aparece el ese motivo con una rítmica diferente, generando un discurso consecuente con el cambio del sonsureño a la salsa.

Con el objetivo de generar recordación y mantener la idea motivica inicial, en el compás 97 hay un puente de cuatro compases diseñado melódicamente con un fragmento del motivo principal, y en el compás 107 aparece un segundo motivo melódico que toma células rítmicas del motivo inicial del sonsureño, y se desarrolla en una modulación temporal a la tonalidad de Re mayor, permitiendo una atmósfera diferente entre los compases 123 a 138. En la melodía de la siguiente sección, que se desarrolla en la tonalidad inicial, hay un musema extraído del lenguaje musical del Carnaval de Negros y Blancos. Esta célula rítmica es utilizada para iniciar, terminar o empatar un sonsureño con otro, en esta obra se usó para conectar el tema B con la improvisación del piano. Lo que sucede después melódicamente entre el compás 148 y 179, es un ostinato que hace el bajo para acompañar una improvisación de piano. Del compás 190 al 210 se reexpone y desarrolla el tema principal del sonsureño y, en la Coda, se usa un diseño

melódico cuartal de la escala pentatónica³⁸ de Do menor, conectada por cromatismos descendentes.

Diseño armónico

El diseño armónico de esta obra está basado en los lineamientos de la armonía moderna actual (superposición de acordes, acordes cuartales, acordes extendidos), y la exploración sonora a través de la superposición de dos estructuras armónicas mayores con distancia de quinta.

Interpretación

Para la interpretación de esta obra, es necesario tener conocimientos musicales e interpretativos previos del sonsureño, salsa, bossa-nova y bembé, además de la habilidad de tocar en clave e improvisar. Esta obra define el lenguaje estético del repertorio que conforma esta propuesta.

3.2. Mi Pastusita

Esta es una versión de la obra compuesta por el compositor nariñense Roberto Garces en 1958 dedicada a su esposa. Con múltiples versiones grabadas, se ha convertido en una de las obras más escuchadas en el Carnaval de Negros y Blancos. Originalmente es una pieza cantada. La propuesta de arreglo para esta obra es en formato instrumental y presenta un diálogo entre el bembé y el sonsureño a través de la clave, dando como resultado un ritmo híbrido que está presente en gran parte de la obra.

³⁸ La armonía cuartal pentatónica corresponde a los acordes cuartales que se forman con las notas de la escala pentatónica, dando como resultado tres acordes que se establecen a partir del primero, cuarto y quinto grado de la tonalidad.

Forma

La forma original de la obra es: Introducción - A - B - A - Puente - B - A.

Para la propuesta creativa, la forma es similar a la original, sin embargo, la introducción y el puente tienen un desarrollo más extenso, además de la inclusión de una Coda.

Estructura rítmica

Los ritmos empleados en esta obra son, el sonsureño y el bembé. Inicia con métrica de 6/8 y con un tempo de negra con puntillo = 120. En los primeros 20 compases usa el ritmo de bembé, con el fin de ilustrar la similitud entre los dos ritmos desde el inicio y en el compás 21 aparece el elemento rítmico más importante de la obra que es la hibridación con el sonsureño. La mezcla entre el bembé y el sonsureño, consiste en mantener de manera simultánea la campana del bembé, el redoblante del sonsureño y el patrón de conga en 6/8, bajo la estructura de la clave africana. Durante el resto de la obra el ritmo híbrido se mantiene, haciendo uso de variaciones propias de los dos estilos sin afectar su estructura.

Tonalidad y estructura melódica

La tonalidad escogida para esta obra es Re menor, tonalidad tomada de la obra original, al igual que su motivo melódico principal. El diseño melódico utiliza elementos del contrapunto, melodías pentatónicas con uso frecuente de apoyaturas y la escala de Re menor armónica. La melodía introductoria que comienza en el compás 5 con anacrusa, está construida con fragmentos del motivo principal que se desarrollan y termina en el compás 28. El tema principal está compuesto por cuatro frases de cuatro compases y se expone entre los compases 29 al 52. En el compás 53 aparece un segundo tema que está construido con la célula rítmica del tema principal y tiene una estructura melódica de dos frases de ocho compases que se desarrollan hasta el compás 67. En la siguiente sección se reexpone el motivo principal y se desarrolla entre los compases 68 al 85. En el compás 86 aparece el mismo musema utilizado

en la obra “*Un viaje desde el sur*”, y se usó para terminar la sección A y conectarla con el puente hacia la B. Esta sección que va del compás 90 al 122 y corresponde al puente, su diseño melódico está compuesto en dos partes, la primera con una melodía que tiene elementos de la escala de Re menor armónica, y la segunda con una melodía basada en acordes superpuestos arpegiados que van descendiendo esquemáticamente de forma cromática. Lo que sucede después, a partir del compás 123, es la repetición del motivo inicial, tema B y tema A que se desarrolla hasta el compás 175, en donde inicia la Coda que tiene un diseño melódico pentatónico en Re menor.

Diseño armónico

El diseño armónico de la obra de referencia hace uso de la armonía tradicional. En el cuerpo de la canción usa la siguiente progresión armónica: i - iV - V7 - i, en la parte B utiliza la siguiente armonía, VII - III - VII - III - V7/V - V7, y por último retoma la armonía inicial desde el cuarto grado de la siguiente manera, iV - i - V7 - i. La propuesta armónica considerada para la versión de esta pieza es una rearmonización de la obra que contiene los siguientes elementos armónicos: sustitución tritonal, acordes extendidos, armonía cuartal pentatónica y acordes simétricos³⁹.

Interpretación

Para la interpretación de esta obra, es necesario tener conocimientos musicales e interpretativos previos del sonsureño, el bembé y los elementos armónicos mencionados anteriormente, con el fin de comprender mejor el discurso musical propuesto por el arreglista.

3.3. La Guaneña

³⁹ Los acordes simétricos son los que se forman a partir de la escala simétrica y tienen una función dominante.

Aunque se ha atribuido a algunos compositores, el origen de la guaneña es incierto, lo que arrojan las fuentes consultadas sobre esta pieza, es que es una canción de guerra compuesta en ritmo de bambuco, y que, a partir de numerosas versiones, se ha ido transformando en un sonsureño. Tiene un carácter festivo y a la vez melancólico, en la actualidad la guaneña es la canción más representativa del Carnaval de Negros y Blancos. La propuesta de arreglo para esta obra es instrumental y expone un diálogo entre el sonsureño, el bembé, el songo y la salsa a través de la clave de rumba.

Forma

La forma tradicional de la guaneña corresponde a una frase que se repite de manera constante hasta el final.

La forma propuesta en el arreglo es libre y corresponde a: Introducción - A - Puente 1 -

Improvisación - Puente 2 - A - A1 - Puente 3 - B - A1 - Coda.

Estructura rítmica

Los ritmos utilizados en esta obra son, el sonsureño, bembé, songo y salsa. Inicia con una introducción de piano de 16 compases con métrica de 6/8 en un tempo de negra con puntillo = 62. En el compás 17 hay un cambio de tempo a negra con puntillo = 113, donde comienza la percusión haciendo uso del ritmo híbrido entre el bembé y el sonsureño —usado anteriormente en la obra “*Mi Pastusita*”—, que va hasta el compás 105. En los siguientes dos compases la percusión toca cuatro negras con puntillo, que preparan el cambio de métrica a 2/2, que corresponde al ritmo de salsa, presentado en el compás 108. En la siguiente sección, de 8 compases, hay una polirritmia generada por el patrón de la conga en 6/8 y el de la batería en 2/2 sobre una misma clave. El resultado de la polirritmia produce un diálogo diferente a los expuestos anteriormente y le da un sentido diferente a la melodía de esa sección. A partir del

compás 116 se establece un patrón rítmico de songo que va hasta el compás 193 donde, finalmente, se detiene sobre el primer tiempo. En los últimos 10 compases vuelve a la métrica inicial de 6/8 para llegar al *sonsureño* y se desarrolla la *Coda*.

Tonalidad y estructura melódica

La tonalidad escogida es Re menor y está basada en la mayoría de versiones de referencia. El diseño melódico original de la *guaneña* es pentatónico y repetitivo. Para la versión propuesta, la estructura melódica está compuesta por frases de 8 compases que se van desarrollando con elementos de contrapunto, apoyaturas y pentafonía móvil⁴⁰.

En los primeros 16 compases, la melodía introductoria está a cargo del piano y tiene un carácter lento, a manera de recitativo. En el compás 18 se expone una melodía pentatónica en el bajo, a manera de ostinato, que termina en el compás 24. Este recurso estético es característico en el repertorio de este proyecto. En la siguiente sección que comprende los compases 25 al 65, aparece el motivo principal compuesto por frases de 8 compases y se desarrolla con melodías contrapuntísticas. En el compás 66 inicia un solo de piano que corresponde a una improvisación escrita, que evidencia el uso de la pentafonía móvil en la tonalidad de Re menor, y termina en el compás 99, donde comienza, de forma anacrúsica, la reexposición del motivo principal y se desarrolla hasta el compás 137. Lo que sucede después, a partir del compás 138, es la aparición del tema B, con un diseño melódico que toma frases del motivo principal y se desarrolla con elementos melódicos modales y simétricos hasta que retorna al tema principal en el compás 156, con variantes rítmicas en la melodía que se desarrolla hasta el compás 175. El tratamiento rítmico que presenta la melodía de esta sección

⁴⁰ La pentafonía móvil se trabaja bajo el concepto del norteamericano Jerry Bergonzi, planteado en su libro *Inside Improvisation*, donde desarrolla una manera eficiente de usar diferentes escalas pentatónicas para un solo acorde.

está ligado al patrón de la clave, evidenciando nuevos diálogos a partir del discurso melódico. En la sección final, antes de la Coda, presenta un motivo melódico que va subiendo cromáticamente desde el compás 176 y genera una tensión hasta el compás 184, donde aparece una melodía conclusiva de 8 compases para llegar a la Coda. Los últimos 9 compases tienen una melodía arpegiada en compás de 6/8 en ritmo de sonsureño, esto cierra el discurso con el lenguaje característico de la guaneña.

Diseño armónico

El diseño armónico de la mayoría de referencias analizadas de esta obra se basa en el uso de la armonía tradicional. Su diseño armónico es repetitivo y usa la siguiente progresión: VI - III - V7 - i. La propuesta armónica considerada para la versión de esta pieza contiene los siguientes elementos armónicos: Acordes superpuestos, sustitución tritonal, acordes extendidos y armonía cuartal pentatónica.

Interpretación

Para la interpretación de esta obra, es necesario tener conocimientos musicales e interpretativos previos del sonsureño, bembé songo y salsa, además de la habilidad de tocar e improvisar en clave.

3.4. Sonsureño

Esta obra corresponde a una versión de la pieza “sonsureño” de Tomás Burbano, que como se mencionó anteriormente, se le atribuye el término de sonsureño. La versión de referencia de esta pieza es la grabada por la Ronda Lírica. Esta obra se ha convertido en una de las piezas predilectas que acompañan el desfile del Carnaval de Negros y Blancos. La

propuesta para la versión presentada en este trabajo, plantea un diálogo entre el sonsureño y el bembé.

Forma

La obra de Burbano presenta la siguiente forma: Introducción - A - B - Puente - A - B - Puente 2 - A - B.

La forma propuesta en esta versión es libre y corresponde a: Introducción - A - B - Puente 1 - A - Puente 2 - Improvisación - A - B - Coda.

Estructura rítmica

Los ritmos utilizados en esta obra son, el sonsureño y el bembé, además se hace uso del ritmo híbrido conformado por estos dos ritmos. Inicia con el tradicional patrón rítmico del bombo de sonsureño con métrica de 6/8, en un tempo de negra con puntillo = 125 durante 24 compases. En el compás 25 el bombo se mantiene y empieza la conga con un patrón rítmico en 6/8, acompañando la melodía introductoria que se expone en el piano hasta el compás 40. A partir del compás 41, comienza el ritmo de sonsureño en toda la percusión acompañando el ritmo de clave que se propone por parte del piano y el bajo, y se extiende hasta el compás 53 donde se presenta el tema principal que va hasta el compás 100. En el compás 101 nuevamente la armonía propone rítmicamente el patrón de la clave hasta el compás 105, donde se presenta el ritmo híbrido (sonsureño-Bembé) que prepara la reexposición del tema principal que inicia en el compás 113 y se desarrolla hasta el compás 128. Luego en el compás 129 el ritmo se detiene dejando únicamente el patrón de clave 3-2 que acompaña al piano, hasta el compás 133, donde se retoma el ritmo híbrido que va hasta 193, que presenta la misma idea del compás 129, dejando la clave como único elemento rítmico acompañante hasta el compás 197, donde finalmente se retoma el ritmo de sonsureño hasta el final de la obra.

Tonalidad y estructura melódica

La tonalidad de la versión de referencia es Re menor. Para la versión propuesta en este trabajo, la tonalidad escogida es La menor y tiene un diseño melódico mayormente pentatónico con elementos de contrapunto y melodías arpegiadas.

La melodía que se presenta entre los compases 9 y 40 anuncia fragmentos del motivo principal. Luego, entre el compás 41 al 48, la melodía hace uso del patrón rítmico de la clave aplicada en la estructura del arreglo. A partir del compás 49, el diseño melódico utiliza recursos de la escala pentatónica de La menor a modo de arpegio, desarrollando una melodía que prepara la entrada del tema principal, que se presenta en el compás 53. Este tema está compuesto por frases de cuatro compases, que se desarrollan con elementos de contrapunto, combinando melodías pentatónicas y melodías cromáticas hasta el compás 100. Entre los compases 101 y 128 se repite el tema principal con el mismo discurso melódico. Luego en el compás 129 el bajo plantea una melodía pentatónica con un patrón rítmico de 4 compases que se repite, acompañando una improvisación de piano basada en la pentafonía móvil, que va hasta el compás 192. En los siguientes cuatro compases aparece nuevamente la melodía arpegiada, diseñada con la escala pentatónica de La menor, con el fin de crear un empalme entre la improvisación y la reexposición del tema principal que se desarrolla hasta el compás 246. En el compás 247 comienza la coda, que presenta en su melodía el *musema* de *sonsureño* usado anteriormente en las obras *“Un viaje desde el sur y Mi Pastusita”*. Finalmente, la melodía que cierra la obra, está elaborada con el arpegio de un acorde aumentado que termina en el compás 253.

Diseño armónico

La armonía que presenta la obra de referencia está basada en la armonía tradicional y tiene la siguiente progresión: i - V7 - V7 - i - VI - II - V7 - I. La propuesta armónica considerada para la versión de esta pieza contiene como característica principal, la rearmonización de toda la obra. También se hace uso de otros elementos armónicos como: Armonía Cuartal pentatónica y acordes superpuestos.

Interpretación

Para la interpretación de esta obra, es necesario tener conocimientos musicales e interpretativos previos del sonsureño y el bembé, además se sugiere el estudio de improvisación sobre un solo acorde.

3.5. Pinceladas

Esta pieza, cierra el compendio de las cinco obras propuestas en este trabajo, utiliza elementos propios del sonsureño en diálogo con la bossa-nova y a diferencia de los diálogos presentados entre estos ritmos en las obras anteriores, se experimenta una hibridación rítmica, la cual presenta elementos del sonsureño y la bossa-nova de manera simultánea, estructurados a través de la clave, dando como resultado un ritmo que se denomina, bossa-sureño⁴¹.

Forma

La forma es libre, y presenta la siguiente estructura: Introducción - A - B - A - C - Puente - Improvisación - Puente 2 - A - Coda.

⁴¹ A través de la exploración rítmica a manera de laboratorio, se hicieron diferentes pruebas con todos los ritmos planteados en este proyecto, que dejó como resultado el bossa-sureño. Éste ritmo se caracteriza por mantener en los instrumentos de percusión el patrón de 6/8, mientras que el bajo y el piano tocan en ritmo de bossa-nova, articulados por la clave.

Estructura rítmica

Como se mencionó anteriormente, los ritmos empleados en esta obra son, el sonsureño, la bossa-nova y el bossa-sureño. Inicia en métrica de 6/8 y con un tempo de negra con puntillo = 130. La primera sección, de 56 compases, comienza con el ritmo de sonsureño, que en la sección rítmica es tocado únicamente por la batería; en el compás 57 cambia la métrica a 2/2, con un tempo de blanca = 130, donde se presenta el ritmo de —bossa-sureño— que no se había presentado en las obras anteriores, y va hasta el compás 72. En el compás 73 vuelve a la métrica de 6/8 en ritmo de sonsureño y continúa hasta el compás 112. En el compás 113 retoma la métrica de 2/2, nuevamente con el ritmo de bossa-sureño, que acompaña una improvisación de piano que se desarrolla hasta el compás 177, donde vuelve a la métrica de 6/8 en ritmo de sonsureño, acompañando la reexposición del tema principal hasta el final de la obra.

Tonalidad y estructura melódica

La tonalidad que presenta la obra es La menor, está basada en el uso del modo menor característico del sonsureño. El tratamiento melódico de esta pieza tiene un modelo similar a la primera obra compuesta en este proyecto “*Un viaje desde el sur*”, con un modelo pentatónico y contrapuntístico, y presenta un diseño de frases de ocho compases. El motivo melódico principal se expone y desarrolla entre los compases 25 y 56; en el compás 57 aparece un nuevo motivo con un fraseo diferente, generando un discurso consecuente con el cambio del sonsureño al bossa-sureño.

Con el objetivo de mantener la idea motivica inicial, en el compás 73 aparece nuevamente el tema principal, seguido por un nuevo tema que toma células rítmicas y melódicas del motivo principal, y se desarrolla hasta el compás 104. En el compás 105 la

melodía hace uso de la escala pentatónica de La menor con un diseño rítmico-melódico propio del sonsureño, que se expone a través de un puente de 8 compases, que conecta el compás 113 con la sección de bossa-sureño. La melodía inicial de esta sección, marca el patrón rítmico durante 7 compases y luego se desarrolla mediante una improvisación que termina en el compás 176. Luego, en el compás 177 se desarrolla un puente de 16 compases con fragmentos melódicos del tema principal, que se conectan en el compás 193 con la reexposición del motivo inicial que se desarrolla hasta el final de la obra.

Diseño armónico

El diseño armónico de esta obra está basado en los conceptos de armonía moderna actual (superposición de acordes, acordes cuartales, acordes extendidos).

Interpretación

Para la interpretación de esta obra, es necesario tener conocimientos musicales e interpretativos previos del sonsureño y la bossa-nova, además de la habilidad de tocar en clave e improvisar.

El compendio de estas cinco obras, deja como resultado un repertorio Latinoamericano para piano solista con acompañamiento de bajo y percusión, que permite el diálogo entre el sonsureño y diferentes ritmos Latinoamericanos y del Caribe como: la salsa, el bembé, la bossa-nova y el songo a través de la clave.

CONCLUSIONES

Después de haber profundizado en el sonsureño a través de su historia, su posición geográfica, su estética, la similitud y el diálogo con otros ritmos Latinoamericanos y del Caribe, se encontró que el sonsureño puede dialogar con otros ritmos Latinoamericanos y del Caribe a través de la clave como puente de desarrollo. Este ejercicio en el marco de investigación-creación, da como resultado cinco obras que aportan al repertorio Latinoamericano, en el formato de piano solista con acompañamiento de bajo y percusión, que permiten la exploración de diferentes estéticas musicales.

A través de la investigación se logró identificar que el sonsureño es un ritmo nariñense de carácter festivo compuesto por dos compases. Éste emplea elementos melódicos basados en escalas pentatónicas y siempre en modo menor, además desde su parte rítmica presenta parentesco con otros ritmos latinoamericanos, y sus espacios de circulación, están ligados en su mayoría al Carnaval de Negros y Blancos. Uno de los aspectos fundamentales que arrojó este trabajo fue categorizar el sonsureño en seis formatos musicales, dando un panorama más amplio de la instrumentación, lo que permitió hacer uso de uno de ellos para la propuesta artística de este proyecto.

A partir de los conceptos analizados sobre la clave, se puede afirmar que, la clave es el elemento fundamental que articula los diferentes patrones rítmicos presentados en este trabajo, en el cual se desarrolló el concepto de “La clave como puente de desarrollo”, que permitió un diálogo constante entre un ritmo y otro, sin afectar la estructura de las obras.

Otro aspecto fundamental que deja el estudio de la clave en la práctica compositiva y en los arreglos, es que todos los elementos musicales (la melodía, la armonía y el ritmo) deben escribirse con una relación rítmica precisa, y subordinada, a la clave; pues ésta es el elemento estructurador de la obra.

Para el desarrollo creativo, fue necesario hacer un análisis y escogencia de cuatro ritmos que permitiera un diálogo con el sonsureño a través de la clave (salsa, bembé, bossa-nova y songo). El resultado fue una colección de cinco obras para piano solista con acompañamiento de bajo y percusión, donde se exponen diferentes estilos musicales que dialogan a través de la clave. Uno de los elementos más significativos que arrojó el diálogo entre los diferentes estilos musicales, fue la creación de dos ritmos híbridos, el primero denominado “sonsureño-bembé” y el segundo, bossa-sureño.

La idea inicial de este trabajo era transitar a través de la clave entre un ritmo y otro, pero el ejercicio creativo permitió descubrir que los ritmos no solo transitan a través de la clave, sino también se pueden superponer entre sí a través de ella, dando como resultado nuevas fórmulas rítmicas que enriquecieron la propuesta creativa.

Este trabajo no es simplemente el resultado de un estudio académico, sino una exploración musical de muchos años, a través de la experiencia artística, el estudio y la práctica de “músicas populares”. Después de reflexionar sobre todos los procesos de transformación que dejó este trabajo, se deja una ventana abierta para investigación hacia las músicas nariñenses y el diálogo con otras músicas Latinoamericanas y del Caribe. Habiendo alcanzado los objetivos propuestos de esta investigación, el aporte más significativo que deja, es la

compilación de cinco obras para el repertorio latinoamericano, con una mirada hacia las nuevas tendencias académicas sobre el estudio de las músicas populares.

Bibliografía

- Abellán Chuecos, I. (2018). *La novelística de Alejo Carpentier y sus claves musicales*. Editorial Academia del Hispanismo.
- Argoty, Y. (1 de 08 de 2020). Entrevistado por Diego Caicedo.
- Bastidas España, J. M. (2014). *Compositores nariñenses de la zona andina: la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. Editorial Universitaria - Universidad de Nariño.
- Bastidas España, J. M. (2014). *Compositores nariñenses de la zona andina: incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. Editorial Universitaria - Universidad de Nariño. Recuperado el 10 de May de 2022
- Bastidas Urresty, J. (2003). *Son sureño*. Testimonio.
- Burbano, Tomás. (s.f.). Recuperado el 10 de May de 2022, de Repositorio Institucional Universidad EAFIT: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/21981>
- Corpocarnaval. (27 de April de 2022). *Carnaval de Negros y Blancos*. Recuperado el 18 de May de 2022, de Carnaval de Pasto: <https://carnavaldepasto.org/>
- Eafit, U. (s.f.). *Repositorio institucional Universidad de Afit*. Obtenido de Repositorio institucional Universidad de Afit: <http://hdl.handle.net/10784/21981>
- Fajardo Santander, M. (2012). Importancia interpretativa del seis octavos y la escala pentatónica en la música afro latina, y su influencia en el jazz.
- Farías Vásquez, M., & Bulicic Auspont, T. (2022). Transculturación en la clave cubana: la permanencia del soporte de comunicación frente a la colonización de la escritura musical. *El oído pensante*.
- Ferreira Makl, L. (2001). La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica.
- Ferreira Makl, L. (2005). Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas musicales en el Atlántico Negro. Buenos Aires. Obtenido de <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/luisferreira.pdf>.
- García, E. G., Guerrero Sevillano, R., Castro, M. C., Grajales, Y. A., Castillo, M. L., & Carabalí, J. G. (Edits.). (2019). *Diversidad cultural en la enseñanza de las ciencias en Colombia*. Universidad del Valle, Programa Editorial.
- González, M. (2014). La clave como punto de partida Un acercamiento rítmico a algunas músicas latinoamericanas. <https://es.calameo.com/read/0006581041b542d10cd23>
- Hernández, D. (2018). *El Libro de la Salsa: un testimonio cultural y un clásico de César Miguel Rondón*. Revista Literaria Colofón.
- Julio Mendivil, C. S. (2016). *Made In Latin America*. Routledge.
- Ledón Sánchez, A. (2003). La música popular en Cuba. *Ediciones el Gato Tuerto*. Okland, California, Estados Unidos.
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (s.f.). Investigación artística en música. Barcelona, España: E. S. Cataluña.
- Mauleón, R. (1993). *Salsa Guidebook For Piano And Ensemble* (Petaluma : Sher Music Co. ed.).

- Mauleón, R. (1999). *101 Montunos* (Sher Music ed.).
- Madorey, D. (2000). El arreglo en la música popular. *I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música popular. Arte e Investigación IV*. La Plata, Argentina: Universidad nacional de Villa María.
- Romero Gorski. (s.f.). Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay; pp. 41-57. Montevideo: Nordan/FHCE.
- Rodríguez Ruidíaz, A. (12 de 11 de 2019). Los géneros de la música popular cubana. Miami, Florida, Estados Unidos.
- Rondón, C. M. (2004). *El Libro de la Salsa: crónica de la música del Caribe urbano. 2da. edición*. Bogotá, Colombia: Ediciones B.
- Santander, M. F. (14 de 4 de 2019). (D. Caicedo, Entrevistador)
- Tobo Medivelso, L., & Menandro Bastidas, J. (2015). Obtenido de Tobo Mendivelso, Lyda y Menandro Bastidas, José (2015). El sonsureño y la identidad musical nariñense. *El Artista*, (12),115-140.[fecha de Consulta 11 de Mayo de 2022]. ISSN: . Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87442414008>
- Torres, G. (Ed.). (2013). *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. Greenwood.
- Valles, M., Pérez, J., & Martínez, I. c. (2016). *La clave rítmica como organizador de la temporalidad en las músicas latinoamericanas*.