



Tras las huellas sonoras de un pasado presente: chirimía tradicional del Chocó

Constantino Herrera Lewis
Wismar Abdel Mena Rodríguez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciatura en Educación Básica con Énfasis
en Educación Artística y Cultural: Música

Orientador
Luz Angélica Romero Meza , Magíster (MSc) en Educación y Desarrollo Humano

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística y Cultural: Música
Medellín, Antioquia, Colombia
2024

Cita

(Mena Rodríguez & Herrera Lewis, 2024)

Referencia

Mena Rodríguez, W., & Herrera Lewis, C. (2024). *Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística y Cultural: Música* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Dedicatoria

A Dios todo poderoso, que da la sabiduría, el discernimiento y la gracia.

Agradecimientos

Wismar Abdel Mena Rodríguez

Agradezco primeramente a Dios Todopoderoso, a los docentes Luz Angélica Romero Meza, Cesar Córdoba, a mi familia y todos aquellos que colaboraron para que este proyecto se hiciera posible. El señor les bendiga.

Constantino Herrera Lewis

Primeramente, agradezco a Dios todo poderoso por su guía siempre; a la maestra Angélica Romero Meza, por acompañarnos incasablemente y darnos la fuerza desde el principio en este sueño; al maestro Cesar Córdoba, por su confianza y apoyo moral; a toda mi familia, por siempre estar; a mi esposa Yijhan Rentería y nuestros hijos, por creer y darme ánimos; a mi principal mentor, Constantino Herrera Flórez (Q.E.P.D), quien me transmitió su ADN musical; y a mis maestros Neyvo J. Moreno quien encendió en mí la chispa de la docencia y el maestro Alexis Lozano quien me ha acompañado con su conocimiento. Gracias a todos los que hicieron posible este proyecto.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
1.Planteamiento del problema.....	9
1.1 Desde un Pasado tal... ¿Necesidad o Problema.....	9
1.2 Marco teórico de antecedentes	11
2. Justificación.....	14
2. 1 Una Justificación o una Expresión en Contexto.....	14
3. Objetivos	17
3.1 Objetivo General	17
3.2 Objetivos específicos.....	17
4. Marco teórico	17
4.1 Las Formas Musicales Presentes en el Devenir Histórico de los Territorios	17
4.2 La Improvisación Como Tejido Dialógico.....	21
4.3 La forma de improvisación en la chirimía ha cambiado notoriamente.	22
4.4 Chirimía Chocoana: Advenimiento de Nuevas Tecnologías Musicales	23
4.5 De la Intimidad a la Modernidad: Chirimía Tradicional	25
5. Metodología	29
5.1 Ruta Hacia el Camino Metodológico	29
6.Transferencia.....	32
6.1. Repertorio chirimía tradicional	32
6.2 Repertorio de Chirimía Fusión.....	34

6.3 Organología Chirimía.....	43
6.3.1 Clarinete	43
6.3.2 Bombardino	43
6.3.3 Bombo o Tambora.....	43
6.3.4 Requinta o Redoblante	44
6.3.5 Los platillos	44
6.3.6 Pata e´ gallina o Jazz palo	44
7. Discusión.....	45
8.Conclusiones	45
9.Referencias	47
10. Anexos.....	49
Anexo 1. Perfil Wismar Abdel Mena Rodríguez	49
Anexo 2. Perfil Constantino Herrera Lewis	50

Resumen

El proyecto de grado "Tras las huellas sonoras de un pasado presente de la chirimía tradicional del Chocó" se enfoca en reconocer y valorar las expresiones de las tradiciones folclóricas de la región chocoana, especialmente la chirimía del río Atrato y del río San Juan.

El estudio busca comprender la evolución de la chirimía desde su formato tradicional hasta las nuevas propuestas instrumentales actuales, considerando su importancia cultural y su significado en la identidad de las comunidades afrodescendientes.

Se busca documentar e ilustrar esta transformación que ha llevado a la incorporación de instrumentos modernos como el clarinete y el bombardino a un formato que no los incluía en sus tempranos inicios.

Este proyecto contribuye a la preservación del patrimonio cultural del Pacífico Norte colombiano, y, en consecuencia, al fortalecimiento de las identidades culturales locales y empoderamiento de las comunidades afrodescendientes.

Palabras clave: Chirimía, patrimonio cultural, identidad cultural, tradición musical, evolución musical, Chocó, comunidades afrodescendientes.

Abstract

The degree project "Following the sound traces of a present past of the traditional shawm of Chocó" focuses on recognizing and valuing the expressions of the folklore traditions of the Chocó region, especially the shawm of the Atrato River and the San Juan River.

The study seeks to understand the evolution of the shawm from its traditional format to the new current instrumental proposals, considering its cultural importance and its meaning in the identity of Afro-descendant communities. The approach to the problem lies in dignifying and documenting this transformation, which has led to the incorporation of modern instruments such as the clarinet and the euphonium. This project contributes to the preservation of the cultural heritage of the Colombian North Pacific, strengthening local cultural identities and empowering Afro-descendant communities.

Keywords: shawm, cultural heritage, cultural identity, musical tradition, musical evolution, Chocó, Afro-descendant communities.

Introducción

La propuesta de este proyecto de grado: "Tras las huellas sonoras de un pasado presente: Chirimía tradicional del Chocó" es reconocer y valorar el formato de la chirimía chocoana, explorando los cambios en su proceso interpretativo y formato a través del advenimiento de la modernidad y las realidades contemporáneas de la industria del sonido. Partiendo del pasado, se busca comprender el presente sonoro para rastrear la evolución de esta práctica cultural, la cual está intrínsecamente ligada a la historia de la sociedad del Chocó.

Este trabajo inicia con una revisión de las diversas vertientes y antecedentes históricos que influyen en las intersecciones sociales y el desarrollo humano, utilizando la música como un lenguaje simbólico que representa e interpreta el mundo. Un aspecto crucial que se consideró fue el cambio estilístico, sonoro e instrumental del formato original de la chirimía a lo largo del tiempo, cambios que han modificado, el presente de esta práctica cultural en las comunidades del río San Juan y el río Atrato del departamento del Chocó.

Este proyecto parte de la pregunta de investigación: ¿Cómo reconocer el formato tradicional de la chirimía chocoana del río Atrato y del río San Juan a través de un contraste del repertorio instrumental, identificando los antecedentes históricos característicos del surgimiento de esta práctica musical, con el repertorio de los instrumentos y ritmos interpretados por el nuevo formato en la actualidad? Esta pregunta guiará el desarrollo del proyecto, articulando el objetivo general y los objetivos específicos, los cuales estarán expuestos en la metodología del mismo.

Asimismo, se examinan las diferentes maneras en que, en la actualidad, se nombra el formato de la chirimía, observando si estas denominaciones son una sustitución o una evolución del formato tradicional. A pesar de los cambios, se puede afirmar que las estructuras básicas cercanas al formato tradicional de la chirimía aún persisten.

Finalmente, la metodología incluye un análisis detallado del repertorio de tres obras musicales representativas de la chirimía tradicional chocoana y tres obras que expresan el estilo del formato moderno de la chirimía. Este estudio aportará a la comprensión profunda de las transformaciones y continuidades en esta práctica musical, destacando su relevancia cultural e identitaria en la actualidad.

1.Planteamiento del problema

1.1 Desde un Pasado tal... ¿Necesidad o Problema

Reconocer el valor las expresiones de las tradiciones folclóricas de una región es un acto provechoso, que aporta a la construcción y fortalecimiento de la identidad y del sentido de ser parte de un territorio dado. No obstante, es pertinente comprender que algunos avances y devenires históricos y sociales inciden en la amalgama estética de sonoridades, que van integrando las nuevas propuestas de los formatos instrumentales en la actualidad, los cuales, en cierta medida, constituyen otros paisajes sonoros, acordes al desarrollo de la industrialización y la expansión de los nuevos sistemas de los medios de comunicación. Desde estas percepciones tal vez, a través de los tiempos las manifestaciones culturales tradicionales pueden derivarse de coyunturas religiosa y sociales.

La chirimía que se recreó en las comunidades indígenas y negras no es el mismo instrumento que acompañaba a los ministriles en España y que llegó a los principales centros coloniales. Como señala Egberto Bermúdez, La tradición de interpretación de los instrumentos de los ministriles era difícil de mantener debido a la complejidad de la fabricación de estos instrumentos como sacabuches y chirimías, los cuales se importaban desde Italia. Por ese motivo esas chirimías no son las mismas que usan los campesinos indígenas de América (Bermúdez, 2003: 44 citado en (Valencia, La chirimía chocona: asimilación y reafirmación, 2020).

En este caso, el sustrato de este trabajo reside en comprender el significado de lo que fue la chirimía tradicional de décadas anteriores, para luego dar testimonio de qué manera y cómo se ha transformado a través del tiempo y hasta la actualidad, en los otros formatos de chirimía. Así, si se desconoce el pasado de esta práctica, ¿cómo identificar las huellas de lo que fue ese formato tradicional en las prácticas sonoras actuales? Es decir, partir del pasado para ir al presente sonoro es ir tras la búsqueda de cómo se ha ido convertido esa identidad cultural, derivada tal vez, de esa piel sonora de la actual sociedad.

El formato instrumental característico de la chirimía tradicional en sus inicios estaba conformado por la flauta de carrizo o flauta de latón, tambora, redoblante, platillo de choque

o de latón; por sus características, esta instrumentación no poseía una sonoridad de mucha ampliación acústica, originada por el mismo material de los instrumentos. Además, la peculiaridad del tipo de flauta utilizada era ser atemperada.

Mas tarde, se integra a este formato de chirimía el clarinete, dándole una mayor ampliación sonora a la melodía que anteriormente se interpretaba con flauta de carrizo o de latón. Asimismo, a esta nueva aparición, se integra el bombardino como bajo acompañante. Con estos nuevos instrumentos, se instala el formato de chirimía tradicional chocoano; esta nueva modificación hoy día es reconocida a nivel nacional en los festivales del Petronio Álvarez y el Festival de Chirimía Antero Agualimpia, entre otros espacios.

Estos antecedentes como partida del planteamiento del problema, nos traslada a reconocer lo que en la actualidad es conocido con formato de chirimía. Resulta oportuno generar estos antecedentes para que las nuevas generaciones comprendan que lo que hoy se nombra como chirimía chocoana tiene unas raíces complejas, las cuales están ligadas a procesos de conformación de prácticas musicales originadas en el Atrato y el San Juan chocoano.

Reconociendo la problemática expuesta con antelación, nos centramos en la pregunta problematizadora la cual dice:

Pregunta problematizadora:

¿Cómo reconocer el formato tradicional de la chirimía chocoana del río Atrato y del río San Juan, a través de un contratexto del repertorio instrumental, en que se identifiquen los antecedentes históricos característicos del surgimiento de esta práctica musical, con el repertorio característico de los instrumentos y ritmos interpretados por este nuevo formato en la actualidad?

1.2 Marco teórico de antecedentes

La etimología de la palabra chirimía posiblemente tiene su origen en Irak medio oriente, otros autores consideran que la palabra es un instrumento musical de viento cuyo uso poco a poco se fue extendiendo por Europa, otros autores consideran que es originaria del francés Chalemie “Flauta de caña” en Europa se hizo común el uso de las chirimías. En latín calamus una palabra que significa caña.

Durante la conquista de los españoles, comunidades religiosas mediante procesos de aculturación llevaron como misión realizar una transformación sociocultural en América de ahí que dichos misioneros introdujeron un repertorio musical europeo, los cuales llegaron a nuevos territorios de los que hizo parte el Pacífico Colombiano, la chirimía además se ser un instrumento es un ritmo musical (Valencia Valencia, 2021).

Las actividades socioculturales ponen de manifiesto una gran variedad de ritmos en, afirmación que puede sustentarse en lo expresado por Harré et al. (1989) según el cual las acciones de los seres humanos se hacen significativas en la medida que las emociones y necesidades se sitúan en la escala más alta de la motivación humana, siendo esencial en la interpretación de esa escala interpretar el ecosistema de la tradición que recoge lo vivido en los territorios y cuyo marco está atravesado por la diáspora, la aculturación e influencias que trae consigo la madre selva, sus ríos, flora y fauna (Ron , Clarke, & De Carlo, 1989).

Decodificar la música tradicional Chocoana es hacer lectura de la identidad que los pueblos negros en simbiosis con las culturas indígenas encierran, un entretejido de recursos guardados en el subconsciente humano, en cuyo escenario toma formas inimaginables la cultura ya que no solo se instala como referente de funciones sociales sino también políticas y culturales. (Mosquera, 2017)

Cada vez que se toca un instrumento se ejecuta un laboratorio de expresiones que recogen los sentimientos, procesos de reyertera, resistencia y vivencias de pueblo negro e indígena que se asienta a la orilla de los ríos, acompañadas de música, catalizadora de múltiples historias que se expresan de manera artística usándola como medio de expresión (Nettleford, 1999).

En ese orden de ideas podemos describir expresiones que sirven como base para entender la riqueza singular de la música tradicional chocoana, enseñar música requiere de saber escuchar

y contar por medio de la oralidad todas aquellas expresiones sonoras que conforman la identidad de un grupo social trasmitiéndolas de generación en generación.

Desde una concepción más técnica a nivel etnomusicológico cuando se estudia la música tradicional se tienen en cuenta tres características la técnica, la vocalidad y la oralidad desde la cuales se interpretan armonías, acordes, timbres difundiendo una información, su enseñanza requiere un cambio en la comprensión del aprendizaje musical que si bien puede enseñarse de manera empírica la connotación académica permite el mejorar competencias y brinda la oportunidad de conocer además lo propio, los otros ritmos y géneros musicales (García Díaz, 2022).

En cuanto a lo anterior, la identidad cultural se transforma por las dinámicas socio culturales, expresiones de carácter vernáculo se han perdido, sin embargo en la música desde los géneros musicales se han adoptado otros formatos, instrumentos entre otros; un ejemplo de ello lo mencionan (Valencia & Arango, 2009) en sus inicios la chirimía era vista como algo ordinario, por ser interpretado por los campesinos sin embargo cuando la escuela de música del Padre Isaac Rodríguez se apropia de la misma adquiere legitimidad, confirmando la chirimía con un sello de la negritud.

Morfológicamente la chirimía corresponde a un instrumento musical, oboe de sonido agudo que se usaba en celebraciones religiosas, este dejó de usarse comercialmente y era vendido a los europeos que veían dicho instrumento como una antigüedad, al tiempo que sería adaptado por comunidades indígenas y Negras que entre los siglos IXX y XX esenciales en la celebración de los pueblos que ahora está conformada por muchos más instrumentos de los conocidos originalmente, debido a que en muchos lugares fue asociada con música tradicional interpretada en fiestas patronales para lo que contribuyó a su comercialización (Martinez, 2010).

Venidas del continente africano llegaron nuevas expresiones rítmicas a América, el blues es un ejemplo, muchas de ellas aún se conservan. En Colombia por ejemplo festivales como el Petronio Álvarez y el festival Antero agualimpia dentro de sus formatos exponen no solo la riqueza de la música afrocolombiana sino también de otros países que fueron cargados con dicha influencia. En contraste con las fiestas de San Francisco de Asís, en tiempos pasados se

realizaban con música tradicional que se adornaban con las tradiciones y costumbres de la comunidad, sin embargo, hoy día el formato de chirimía ha cambiado en cuanto a la incorporación de nuevos instrumentos musicales y / o un animador, Dj, que animan al público. Esto combinado con aires de otros ritmos musicales como el pop, el rock, el reggae entre otros (Arango, Ana María; Valencia, Leonidas, 2009).

La enseñanza de la chirimía es poseedora de una relevancia educativa y social porque la música tradicional chocoana conlleva a un ejercicio de identificarse con los ancestros, una apropiación de la misma; en la medida que estos ritmos musicales son enseñados a la juventud hoy día, se conserva el patrimonio dejado por los antepasados y se garantiza su existencia como un legado artístico y cultural, (Arango, 2008). En relación a lo anterior un producto musical con carácter pedagógico a través del cual se oriente el aprendizaje de música tradicional chocoana, se convierte en una ventana para llevar la chirimía al mundo, una herramienta pedagógica con los aprendices y expertos para que puedan mantener de forma continua la tradición musical de una y con ella toda una historia (Bello Pascagaza, 2019).

2. Justificación

2.1 Una Justificación o una Expresión en Contexto

La importancia de este proyecto radica en que busca preservar y difundir la chirimíachocoana como parte integral del patrimonio cultural del Pacífico Norte colombiano y de Colombia en general. A través de esta propuesta de documentación y análisis de este formato instrumental, se busca proporcionar una comprensión de su proceso histórico, su significado cultural y su relevancia en la actualidad. La chirimía chocoana, como formato instrumental del Pacífico Norte colombiano, representa una expresión cultural única que ha evolucionado a lo largo del tiempo, desde su introducción por los españoles hasta su adopción y transformación por parte de las comunidades afrodescendientes e indígenas. Este formato musical no solo es un símbolo de la diversidad cultural de la región, sino también un vehículo de afirmación de la identidad negra y chocoana en un contexto de relaciones de poder, colonización y adoctrinamiento, ya que, aunque se conserva la instrumentación occidental, los ritmos y características de la interpretación son propios de las comunidades.

Además, esta propuesta propone una contribución al fortalecimiento de las identidades culturales locales y al empoderamiento de las comunidades afrodescendientes e indígenas, al reconocer y valorar su patrimonio musical y su capacidad de resistencia frente a la asimilación cultural y la opresión histórica.

Retomando las percepciones respecto al formato tradicional de la chirimía chocoana del Atrato y del San Juan, se precisa que en este ejercicio musical se revela la interpretación a manera de oído, y no desde una partitura en especial. Desde este escenario, Miñana nos corrobora las diversas maneras para poder llegar a los aprendizajes acordes a la cosmovisión acerca del cómo se aprende y cómo se enseña:

Las músicas populares tradicionales se enseñan a través de procesos pedagógicos empíricos que responden en forma muy adecuada al desarrollo psicológico de los individuos y a las características propias de la misma música (...) El análisis de estos métodos tradicionales que cada música lleva consigo nos permite comprender mejor la estructura de esa música desde un punto de vista genético y diseñar procesos que lleven a un manejo integral -no mecánico- de dichas músicas (Rojas, 2009).

De allí, el desarrollo o de la modalidad de entrenamiento auditivo comunmente llamado “tocar de oreja”; ese arte de interpretar desde el oído y la sensibilidad es un legado que perdura particularmente en la chirimía chocona. Por tal razón, hablar de esta temática en este proyecto, es validar los aportes metodológicos que se han impartido de generación en generación como un testimonio vivo de lo que significa una metodología oculta, que ha sobresalido y sobrevivido en el tiempo. No se trata solo de documentar sus notas y ritmos, sino de adentrarse en su proceso histórico, su arraigo cultural y su significado en la contemporaneidad.

Otro aspecto relevante en estas prácticas musicales es cómo se evalúa a un músico para reconocer su desempeño, cuando se le propone que interprete una u otra obra para medir su nivel musical. Este formato de chirimía posee unos requerimientos que están alejados de lo que tradicionalmente se tiene en las escuelas de música, un conservatorio u otra instancia educativa, desafiando las convenciones académicas y destacando la importancia de una pedagogía que abrace la singularidad de cada expresión musical.

Desde lo anteriormente expuesto, podría decirse que existe un currículo emergente derivado de la esencia denominada identidad territorial. Esta propuesta no solo busca preservar una música, sino también fortalecer las identidades locales y empoderar a las

comunidades que la sostienen. Este proyecto no solo contribuye al conocimiento y aprecio de la chirimía chocona, sino que también nos invita a reflexionar sobre la riqueza de las metodologías ocultas que han perdurado en el tiempo, retando las barreras de la academia y enriqueciendo nuestro entendimiento de la música como expresión viva de la identidad cultural.

3. Objetivos

3.1 Objetivo General

Reconocer el formato tradicional de la chirimía chocona del río Atrato del río San Juan, a través de un contraste de repertorio instrumental, en que se identifiquen los antecedentes históricos característicos del surgimiento de esta práctica musical, con el repertorio característico de los instrumentos y ritmos interpretados por este nuevo formato en la actualidad.

3.2 Objetivos específicos

1. Identificar un repertorio característico del formato tradicional de chirimía chocona del río Atrato y del río San Juan.
2. Elaborar las partituras del repertorio de la chirimía tradicional del Chocó en las que se evidencien sus características técnicas y arreglos instrumentales como: Clarinetes 1° y 2°, bombardino, tambora, requinta (redoblante/caja), platillos de choque (latón).
3. Interpretar el repertorio escogido desde una puesta en escena didáctica en la que se evidencie el contraste en estos dos formatos musicales.

4. Marco teórico

4.1 Las Formas Musicales Presentes en el Devenir Histórico de los Territorios

La etimología de la palabra chirimía posiblemente tiene su origen en Irak, medio oriente, otros autores consideran que la palabra se refiere a un instrumento musical de viento cuyo uso poco a poco se fue extendiendo por Europa; otros autores consideran que es originaria del francés *chalemie* que nombra una “flauta de caña”. En Europa se hizo común el uso de las chirimías. En latín *calamus* es una palabra que significa “caña”.

Durante la conquista de los españoles, comunidades religiosas mediante procesos de aculturación llevaron como misión realizar una transformación sociocultural en América de

ahí que dichos misioneros introdujeron un repertorio musical europeo, los cuales llegaron a nuevos territorios de los que hizo parte el Pacífico Colombiano, la chirimía, además, de ser un instrumento es un ritmo musical (Valencia. Valencia, 2021).

Las actividades socioculturales se manifiestan en una gran variedad de ritmos, una afirmación que puede sustentarse en lo expresado por Harré et al. (1989) según el cual las acciones de los seres humanos se hacen significativas en la medida que las emociones y necesidades se sitúan en la escala más alta de la motivación humana, siendo esencial en la interpretación de esa escala comprender el ecosistema de la tradición que recoge lo vivido en los territorios y cuyo marco está atravesado por la diáspora, la aculturación e influencias que trae consigo la madre selva, sus ríos, flora y fauna (Ron , Clarke, & De Carlo, 1989).

Decodificar la música tradicional chocona es hacer una lectura de la identidad que los pueblos negros en simbiosis con las culturas indígenas encierran, es comprender un entrelazado de recursos guardados en el subconsciente humano, en cuyo escenario toma formas inimaginables la cultura ya que no solo se instala como referente de funciones sociales sino también políticas y culturales (Mosquera, 2017). Cada vez que se toca un instrumento se ejecuta un laboratorio de expresiones que recogen los sentimientos, procesos de reyería, resistencia y vivencias de pueblo negro e indígena que se asienta a la orilla de los ríos, acompañadas de música, catalizadora de múltiples historias que se expresan de manera artística usándola como medio de expresión (Nettleford, 1999). En ese orden de ideas podemos describir expresiones que sirven como base para entender la riqueza singular de la música tradicional chocona, enseñar música requiere saber escuchar y contar por medio de la oralidad todas aquellas expresiones sonoras que conforman la identidad de un grupo social transmitiéndolas de generación en generación. Desde una concepción más técnica a nivel etnomusicológico, cuando se estudia la música tradicional se tienen en cuenta

tres características, la técnica, la vocalidad y la oralidad, desde la cuales se interpretan armonías, acordes, timbres difundiendo una información, su enseñanza requiere un cambio en la comprensión del aprendizaje musical que si bien puede enseñarse de manera empírica, la connotación académica permite el mejorar competencias y brinda la oportunidad de conocer además lo propio, los otros ritmos y géneros musicales (García Díaz, 2022).

En cuanto a lo anterior, la identidad cultural se transforma por las dinámicas socio culturales, expresiones de carácter vernáculo que se han perdido, sin embargo, en la música desde los géneros musicales se han adoptado otros formatos, instrumentos entre otros; un ejemplo de ello lo mencionan Valencia & Arango (2009), en sus inicios la chirimía era vista como algo ordinario, por ser interpretado por los campesinos; sin embargo, cuando en Quibdó la escuela de música del Padre Isaac Rodríguez, de ascendencia española, se apropia de la misma, esta adquiere legitimidad, confirmando la chirimía como un sello de la negritud.

Por otro lado, la chirimía se relaciona con una historia de resistencia; una vez el pueblo se ha apropiado de ella, sectores hegemónicos como la iglesia la tachan de música impropia, grotesca y vulgar. En este sentido, la chirimía y las estridencias en la ejecución de sus instrumentos se convierten en un vehículo para afirmar una forma de ser negro y una forma de ser choicano.

Morfológicamente la chirimía corresponde a un instrumento musical, oboe de sonido agudo que se usaba en celebraciones religiosas, este dejó de usarse comercialmente y era vendido a los europeos que veían dicho instrumento como una antigüedad, al tiempo que sería adaptado por comunidades indígenas y negras que entre los siglos XIX y XX esenciales en la celebración de los pueblos que ahora está conformada por muchos más

instrumentos de los conocidos originalmente, debido a que en muchos lugares fue asociada con música tradicional interpretada en fiestas patronales para lo que contribuyó a su comercialización (Martínez, 2010).

Venidas del continente africano llegaron nuevas expresiones rítmicas a América, el blues es un ejemplo, muchas de ellas aún se conservan. En Colombia, por ejemplo, festivales como el Petronio Álvarez y el festival Antero Agualimpia, exponen dentro de sus formatos no solo la riqueza de la música afrocolombiana, sino también de otros países que fueron cargados con dicha influencia.

En el caso de las fiestas de San Francisco de Asís, en tiempos pasados se realizaban con música tradicional que se adornaban con las tradiciones y costumbres de la comunidad, en contraste, hoy día el formato de chirimía ha cambiado en cuanto a la incorporación de nuevos instrumentos musicales o incluso un animador (Dj), que animan al público. Esto combinado con aires de otros ritmos musicales como el pop, el rock, el reggae entre otros (Arango Valencia, Leonidas, 2009).

La enseñanza de la chirimía reviste gran relevancia educativa y social porque la música tradicional chocoana conlleva al ejercicio de identificarse con los ancestros, una apropiación de la misma; en la medida que estos ritmos musicales son enseñados a la juventud hoy día, se conserva el patrimonio dejado por los antepasados y se garantiza su existencia como un legado artístico y cultural, (Arango, 2008). Definido por estos instrumentos originarios, en la chirimía tradicional se entrelazan significados como una impronta cargada de estados emocionales, sociales y culturales del pasado y del presente, reflejando las identidades de los territorios. Así, la chirimía tradicional se presenta como una partitura que dibuja lo que es, o fue, este formato musical tan emblemático. En relación

a lo anterior, un producto musical con carácter pedagógico a través del cual se oriente el aprendizaje de música tradicional chocoana, se convierte en una ventana para llevar la chirimía al mundo, una herramienta pedagógica con los aprendices y expertos para que puedan mantener de forma continua la tradición musical de una y con ella toda una historia (Bello Pascagaza, 2019).

4.2 La Improvisación Como Tejido Dialógico

La improvisación en la chirimía ocupa un lugar singular, contribuyendo a definir el formato estilístico melódico y rítmico de esta expresión musical. La improvisación es una huella identitaria que marca al músico intérprete del formato de chirimía tradicional. Este formato posee una secuencia estructurada donde se genera una amalgama dialógica entre la percusión y el clarinete, es decir, la visibilización de unos códigos simbólicos que crean ese tejido de atmósfera sonora peculiar. Definido por esos instrumentos originarios, en la chirimía tradicional se entrelazan significados como una impronta cargada de estados emocionales, sociales y culturales del pasado y del presente, reflejando las identidades de los territorios. Así, la chirimía tradicional se presenta como una partitura que dibuja lo que es, o fue, este formato musical tan emblemático. Cuando hablamos de la improvisación en la chirimía chocoana, estamos explicitando el sentido rítmico de cómo se concibe la cotidianidad de un pueblo, de cómo esa música es el espejo rítmico del presente de lo que ellos consideran la existencia mediada por esos instrumentos identitarios, que se constituyen en los intérpretes de la cosmovisión de un determinado territorio. Estas músicas tradicionales se anclan como radiografías de lo que se es, de lo que se construye, de lo que identifica a un pueblo, como algo natural. Y en contraste como lo expresan los siguientes autores, Latham (2009) se refiere al término improvisación como la creación espontánea sin mediar la escritura musical, para Gainza (1983) consiste en “Toda ejecución musical instantánea producida por un individuo

o grupo. El término improvisación designa tanto a la actividad misma como a su producto” (p.11). Por su parte, Nettle (2004) indica que no solo participan la composición y la interpretación, al considerar que también están presentes otros factores psicológicos y culturales.

En este marco cultural de la improvisación como expresión comunicativa, cobra gran significado la forma de entonación al comunicarse desde una distancia determinada.

¿Por qué gritar más duro? ¿Por qué para comunicarme con otra persona tengo que hacer un sonido que se extienda hasta allá? Esta cotidianidad en la comunidad, en la que se expresa cómo se emitía la voz para que llegara al receptor que está muy lejos, fue posesionándose o transfiriéndose como una plantilla que se posa en la dinámica instrumental dialógica musical en la improvisación del formato de chirimía.

4.3 La forma de improvisación en la chirimía ha cambiado notoriamente.

Anteriormente, en el desarrollo de la chirimía se interpretaba la pieza o la obra musical, se tenía un recorrido y un desarrollo en el que hablábamos de darle un tiempo. Además, una vez al dar el tiempo a la repetición, el redoblante de los accesorios de la campana y los tamborcitos de cuero se preparaban para dar inicio en ese espacio al diálogo improvisativo con los instrumentos de la agrupación. Se tenía una espera en el clarinete y este hacía un llamado en un sonido agudo, iniciando un recorrido de cromatismo descendente en la parte media hasta llegar al grave, lo que vulgarmente los viejos chirimeros llamaban el registro menor. Desde estas estructuras se generaban repeticiones comenzando en el clarinete y los otros instrumentos percutivos, melódicos u armónicos. Otro contraste entre este formato nuevo y el formato tradicional es la sonoridad de los vientos metales que se incluyen ahora, a diferencia de las melodías que hacían las cañas ,(viento madera). Tenemos un contraste

grande en cuanto a la sonoridad y también a la ejecución, porque un trombón de vara que trata de hacer la melodía no va a hacer las mismas figuras que el clarinete, que es la forma también como hablamos del deajo. Ese deajo final del clarinete, es decir, se toma una melodía en el clarinete en la primera vuelta que no es igual a la segunda y no es igual a la tercera. Es ahí donde va desarrollando este instrumento la improvisación. Se interpreta una melodía, por ejemplo, de un tema conocido, la primera vez para que la persona identifique la melodía y luego se generen las improvisaciones respectivas. Este constante dialogar y redefinir, este entrecruzar de voces musicales, configura la chirimía no solo como una manifestación cultural, sino como una narrativa sonora que perpetúa la identidad y la memoria colectiva de los pueblos que la interpretan. La chirimía, en su esencia improvisativa, no solo es música; es historia, es vida, es comunidad resonando a través del tiempo.

4.4 Chirimía Chocoana: Advenimiento de Nuevas Tecnologías Musicales

La revolución tecnológica en la industria musical ha sido un fenómeno de gran impacto, transformando profundamente la producción, distribución y experiencias musicales a nivel global. En contraste, la chirimía chocoana, una manifestación musical tradicional de la región del Chocó en Colombia, ha experimentado sus propias transformaciones a medida que la tecnología ha influido en sus formas de interpretación. Este fenómeno ha cambiado radicalmente la industria musical en tres áreas clave: producción, distribución y experiencias. En términos de producción, la tecnología ha permitido a los artistas crear música con herramientas digitales avanzadas, haciendo que la producción sea más accesible y menos costosa. Software de edición, instrumentos virtuales y estudios de grabación en casa han democratizado la creación musical, permitiendo a más personas participar en el proceso creativo. En cuanto a la distribución, plataformas de streaming como Spotify, Apple Music

YouTube han transformado la manera en que la música llega al público. Estas plataformas permiten a los artistas distribuir su música globalmente sin necesidad de sellos discográficos tradicionales, alcanzando a una audiencia mucho más amplia y diversa. Finalmente, las experiencias musicales también han cambiado significativamente. La realidad virtual, los conciertos en línea y las aplicaciones interactivas ofrecen nuevas formas de disfrutar la música. Los fanáticos pueden asistir a conciertos virtuales, interactuar con sus artistas favoritos en redes sociales y descubrir música nueva a través de algoritmos personalizados.

La chirimía choacoana, por otro lado, es una expresión musical tradicional que ha sido influenciada por la tecnología, pero de manera diferente. Originalmente, la chirimía choacoana se interpretaba con instrumentos como el clarinete, el bombardino, el redoblante y el platillo. Estas interpretaciones eran una parte integral de las festividades y la cultura de las comunidades del río Atrato y del San Juan. Con la llegada de las tecnologías modernas, las formas de interpretar la chirimía han comenzado a transformarse. La introducción de nuevos instrumentos y técnicas influenciadas por la industrialización ha cambiado en cierta medida, la estética de esta música tradicional. Aunque estas innovaciones no invalidan las formas originales, es crucial reconocer y preservar los orígenes y la esencia de la chirimía choacoana.

La tecnología ha tenido un impacto profundo tanto en la industria musical global como en las expresiones musicales locales como la chirimía choacoana. Mientras que la industria musical ha experimentado una revolución que ha democratizado y globalizado la música, la chirimía choacoana ha visto una transformación que, aunque más gradual, también refleja la influencia de la tecnología en su transformación. Es esencial comprender y valorar las raíces de las expresiones musicales tradicionales, incluso cuando se adaptan a nuevas influencias tecnológicas. La tecnología puede enriquecer estas tradiciones, *pero debe hacerse con un profundo respeto por su memoria histórica y cultural.*

Ambos casos demuestran cómo la tecnología puede actuar como un catalizador para el cambio, ofreciendo nuevas oportunidades y desafíos. La industria musical global ha abrazado la tecnología para expandir sus horizontes, mientras que la chirimía chocoana está en un proceso de adaptación que busca equilibrar la innovación con la preservación de su identidad cultural.

La comparación entre la revolución tecnológica en la industria musical y la transformación de la chirimía chocoana nos revela dos facetas del mismo fenómeno: el impacto de la tecnología en la música. Mientras que la industria musical global ha utilizado la tecnología para ampliar su alcance y democratizar la producción musical, la chirimía chocoana está en un proceso de adaptación y preservación. *Ambos casos subrayan la importancia de respetar y valorar las tradiciones culturales mientras se aprovechan las nuevas oportunidades que ofrece la tecnología.* Esta dualidad nos invita a reflexionar sobre cómo equilibrar la innovación y la preservación en un mundo cada vez más digitalizado.

4.5 De la Intimidad a la Modernidad: Chirimía Tradicional

La chirimía tradicional ocupa un escenario muy particular, caracterizado por una organología específica. En esta configuración, el bombardino proporciona el soporte armónico, mientras que el clarinete se encarga de la línea melódica. Tradicionalmente, las festividades se llevaban a cabo en escenarios abiertos y eran denominadas como "Vamos pal bunde" o "pal revulú", expresiones que han sido reconocidas en las últimas décadas. Sin embargo, en la nueva expresión de chirimía, tanto los instrumentos musicales como el escenario y el sentido social de la celebración han experimentado cambios significativos. Vemos, por lo tanto, que la chirimía responde a una construcción estética contemporánea y urbana que a la vez se consolida como símbolo de una tradición. En palabras de Eric Hobsbawm, a "la invención de una tradición". "Tradición inventada" se refiere al conjunto de prácticas, regidas

normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica. En dichas prácticas, más que una continuidad se observa un proceso de ritualización o formalización en donde se imponen nuevos emblemas y se imponen imágenes para usos sociales, culturales o políticos (Hobsbawm, 1983). En este contexto de transformación, reemplazar un bombardino por un trombón de vara, un clarinete por una trompeta y un saxofón, cambiar la tambora por un bombo de banda marcial, y sustituir el redoblante típico por uno o dos redoblantes modernos, ha alterado profundamente la organología tradicional. Estos cambios no solo han modificado la configuración instrumental, sino que también han incrementado el volumen auditivo, adaptándolo a las necesidades de las fiestas patronales y del recorrido final denominado *bunde*. Lo anterior no es más que el reconocimiento de que, a finales del siglo XX, se desarrollaron nuevas propuestas instrumentales y estilísticas en la *chirimía*. Además, de que se incorporaron el saxofón alto y el saxofón tenor, con la amplificación del sonido se unieron las voces al repertorio de dicho formato. Pero lo que es interesante de las palabras de Lozano es que plantea el formato actual de la *chirimía* como un “ideal” al cual se ha llegado; en este sentido, a pesar de la enorme diversidad de formatos instrumentales, hay un conjunto que, según él, comienza a ser más reconocido que otro debido a la búsqueda de “un ideal sonoro”. Otra expresión significativa en este proyecto es el reconocimiento de la influencia de los avances tecnológicos.

La incorporación de instrumentos electrónicos como el bajo y la guitarra eléctrica, el piano y el sintetizador, junto con la inclusión de la voz, ha situado el formato de *chirimía* tradicional en un contexto completamente disímil, el que podría denominarse como el espectáculo de la modernidad y la sabrosura. Dentro de este campo descriptivo de la inmersión de la *chirimía* como sustento a las expresiones del festejo de las comunidades, se hace presente el "Baile de

pellejo", una expresión típica de la celebración del último día de las fiestas patronales en los pueblos de Chocó. En esta festividad, no se utilizan equipos de sonido con amplificación.

Para llevar a cabo el baile de pellejo, se requiere una instrumentación típica que incluye un tambor con cuero de tatabro o chivo, un redoblante con sus accesorios (jazz palo o pata de gallina), platillos de latón, y los instrumentos melódicos representados por los clarinetes y el bombardino. Esta configuración mantiene la esencia de la tradición y el carácter autóctono. Otros formatos emergen paulatinamente acorde a las nuevas tecnologías y a las tendencias derivadas de las necesidades de la intromisión de la chirimía en diversos sucesos sociales y culturales. Naturalmente, esto modifica el sentido social y cultural originario y la organología de la chirimía tradicional. Desde esta óptica de las vivencias contemporáneas, van surgiendo otras maneras de denominar la chirimía: la Chirimía Orquestal, la Chirimía del Big Band, y otras denominaciones acuñadas, acordes a las nuevas designaciones de la industria del espectáculo y el arte de masas de sonoridad de la modernidad. Con todos estos cambios desde los dispositivos de la modernidad incursionados en las agrupaciones musicales orquestales, en cierta medida, algunas agrupaciones tradicionales ponen en evidencia ese prisma influenciador de los requerimientos del contexto de la industria musical y del consumo de masas. Si además ya tenemos una chirimía orquestada que comprende una ampliación de ese formato, ingresan instrumentos armónicos como el bajo, el piano, la guitarra eléctrica, las congas y hasta sintetizadores, todos los teclados e inclusive una batería, con el propósito de darle ahora sí, un sonido más redondo y más potente cuando se amplifica.

Otro escenario donde también participa la chirimía, es el formato que corresponde a los recorridos donde se participa en el Boom de las fiestas patronales. Aquí también se tiene un formato de chirimía modificando su percusión; ya no es la Tambora de Cuero, es cambiada

por un bombo de banda marcial, un redoblante más sonoro marca Yamaha, un platillo que ya no es el Platillo de latón de choque fabricado autóctonamente, sino el Platillo para banda marcial.

También, se utilizan los trombones y las trompetas; ya el trombón no se toma como un instrumento acompañante, sino como un instrumento melódico, donde van a interpretar melodías y sonidos con una intensidad más potentes para recrear al público en el recorrido del festejo. Ahora bien, aparecen otras expresiones de formatos como cuando se incluye la parte vocal, que tiene un formato parecido al de salsa con trombones, trompetas, saxofones y clarinete.

Haciendo comparaciones, una Big Band, una chirimía moderna. Hoy día, la chirimía moderna podría tener otro formato que es un poco más urbano; ya utilizamos elementos electrónicos con programas como el Live y el Reason, hacemos puros beats y encima van cantantes y raperos, y un elemento que va dinamizando el deajo que asemeja al clarinete; pueden ser los mismos sin pisadores, pero conserva esos dedos y ese figuraje musical de la chirimía. Son formatos que van existiendo dependiendo lo que se precise en el contexto.

El motor que provoca estos cambios en la sociedad, la llamada revolución digital, es el conjunto de innovaciones tecnológicas que han hecho posible que la información (sonido, imagen, texto) se digitalice, es decir, que se transmita a gran velocidad gracias a la simplificación de estos datos a combinaciones de ceros y unos integradas dentro de un circuito electrónico. España. Universidad Camilo José Cela. (2012).

Respecto a los cambios expuestos, la chirimía se encuentra en pos, a la demanda ostentada por esta modernidad: el sonido ideal o la agrupación ideal, dependiendo lo que se exija y lo que la sociedad de la industria musical exija. Ahora bien, una muestra del enunciado anterior

es el llamado ritmo exótico. ¿Qué es el ritmo exótico? Todos los elementos instrumentales de la chirimía se volvieron electrónicos, al punto que, en esta modalidad, ya esa chirimía funciona como música para DJ en discoteca; ya es enteramente electrónica y un poco más animada, llevan la estructura de los elementos rítmicos de la chirimía tradicional, pero ya no con los instrumentos tradicionales, sino con simples u otra tendencia que incide en las distintas expresiones del espectáculo para cualquier agrupación género musical, es que, los conciertos a través de Internet se están convirtiendo en una seria alternativa a la radio, la televisión o los espectáculos en directo. España. Universidad Camilo José Cela (2012). De esta manera, seguimos en la modernidad y, como se decía anteriormente, en estecaso, a pesar de esta vertiginosa intromisión cultural sonora, no se descartan los elementos autóctonos y tradicionales en la parte rítmica y en el figuraje.

5. Metodología

5.1 Ruta Hacia el Camino Metodológico

La propuesta metodológica de este proyecto se centra en la búsqueda de los referentes de la tradición de la chirimía tradicional chocona y su relación desde los contrastes de la organología y el sentido social del cual emanan las diversas formas expresivas en que está inmersa la chirimía como testimonio social y cultural de los territorios. La metodología se propone investigar y resaltar la importancia de la chirimía en el contexto cultural del Chocó, enfocándose en la identificación y comparación de su formato tradicional y su evolución actual. La secuencia de trabajo se inicia definiendo el propósito general de la pregunta problematizadora: ¿Cómo reconocer el formato tradicional de la chirimía chocona del río Atrato y del río San Juan, a través de un contraste del repertorio instrumental, en el que se identifiquen los antecedentes históricos característicos del surgimiento de esta práctica musical, con el repertorio característico de los instrumentos y ritmos interpretados por este

nuevo formato en la actualidad? Este interrogante guía el trabajo hacia una comprensión de las transformaciones y continuidades en la chirimía, destacando su cambio y adaptación a lo largo del tiempo.

Los parámetros de encadenamiento de este proyecto se evidencian comenzando con los antecedentes históricos como un fundamento singular para llegar a la comprensión de las sinergias y aculturación que se gestan desde el desarrollo humano y tecnológico en la expresión musical y cultural llamada chirimía. Este enfoque histórico permitirá contextualizar la evolución de la chirimía en relación con los cambios sociales y tecnológicos, subrayando cómo estos factores han influido en la transformación de esta práctica musical. Como segunda instancia, se define el repertorio representativo del formato de la chirimía tradicional chocoana del río Atrato y del río San Juan. Además, se elaboraron las partituras del repertorio de la chirimía tradicional del Chocó, en las que se prueban sus características técnicas y arreglos instrumentales. Este análisis detallado del repertorio admitirá identificar las particularidades técnicas y estilísticas que distinguen a la chirimía tradicional, así como las innovaciones introducidas en sus versiones contemporáneas.

El siguiente paso de la socialización del proyecto de grado ante los jurados, implica presentar por parte de los estudiantes expositores, un comparativo entre el repertorio tradicional y el moderno, identificando las diferencias y similitudes en términos de instrumentación, ritmos y arreglos. Este contraste servirá para destacar las continuidades culturales y las adaptaciones que han surgido en respuesta a los cambios sociales y tecnológicos, proporcionando una visión integral de la evolución de la chirimía.

Esa tradición oral se encuentra plasmada en una serie de obras seleccionadas para dejar el testimonio de eso que fue parte viviente de la identidad de los pueblos del Chocó en su

momento. La interpretación de estas tres obras musicales de los audios que compartimos en este proyecto, corresponde con la misma forma en la que escuchamos desde pequeños la interpretación de los maestros clarinetistas Daniel Rodríguez, Oscar Salamandra, Marcelino Ramírez “Panadero”, Marcos Blandón (cobre o bombardino), Cecilio Lozano (bombardino), Playero, Asael (tambora), Roberto Murillo, Migdonio Rivas (Pata e´ gallina), Cuna (platillos).

La metodología de enseñanza de estos maestros estaba inscrita en el acontecimiento como el sitio más oportuno para lograr un aprendizaje más significativo. Un escenario propicio es el recuerdo de los “bailes de pellejo” (espacios de baile en parejas con música chirimía en vivo), en fiestas patronales a las que éramos invitados por los maestros, y en esemismo evento del festejo, los maestros nos transmitían de forma oral y vivencial estos conocimientos.

Otra evocación como referente de esa época era la banda de San Francisco de Asís, liderada por la comunidad de Claretianos con el sacerdote Isaac Rodríguez a la cabeza, quien creó la escuela de música en la iglesia católica San Francisco de Asís. Él llegó a Quibdó en 1935 apoyando las misiones Claretianas, y trajo consigo la música clásica al Chocó y todo el conocimiento que traía de la iglesia de Pamplona y sus métodos, como el solfeo de los solfeos español. De esta escuela surgen nuestros grandes referentes como Daniel Rodríguez, Oscar Salamandra, Jairo Varela, Alexis Lozano y nuestro maestro Neyvo J. Moreno.

6. Transferencia

En este apartado se exponen partituras de algunas canciones que contemplan la chirimía tradicional. Temas como la mazurka, (bajo el puente de París), polka para Danielito. Pascual Rovira (Son Chocoano) la máquina, la danza de la chiva, el juju se exponen en este repertorio.

6.1. Repertorio chirimía tradicional

Bajo el puente de París (Mazurka): Clasificación: aire musical “influenciado”.

El origen de la Mazurka se remonta al siglo XVIII en Polonia, donde se convirtió en una danza nacional y un símbolo de la resistencia polaca.

La Mazurka se caracteriza por su ritmo inconfundible, con un compás de 3/4 y un acento fuerte en el segundo tiempo, lo que le da un carácter único y enérgico.

Pascual Rovira (Son Chocoano):

Clasificación: Aire musical “autóctono” Compás: 2/4. El son es un aire binario de carácter afroamericano. En el caso chocoano es un aire propio del departamento, conservando los arraigos de la música negroide, con combinaciones ya hispanas o afro hispanas. El son chocoano es espontáneo, es rico en variaciones rítmicas, su estructura armónica es simple.

El texto del son chocoano es bastante corto, pero de mucha aceptación por la mezcla de palabras que reflejan un hecho cotidiano propio de la región, ya sea en cualquiera de sus campos, definiendo siempre una clase original como base del ritmo.

Polka para Danielito

Clasificación: Aire musical “influenciado” Compás: 2/4, si hacemos una comparación de una polka tradicional de Polonia y una polka chocoana lo que nos diferencia es la célula rítmica y la percusión. Porque aquí los movimientos corporales negros, son más fuertes, como si fuese la conservación de la rebeldía, de la libertad.

De ahí que, en los bailes dancísticos, el movimiento de los brazos posee alguna forma particular, al igual que en música esto se entrevé desde la percusión. Es un proceso de aculturación; digamos entonces, que eso es una diferencia o sea conservamos las células rítmicas en cuanto a lo afro, desde la percusión. En esa melodía, el clarinete al interpretar la polka se pasea, además, bajo una estructura rítmica que determina la precisión de lo que hace la diferencia entre una polka chocoana y una polka europea.

6.2 Repertorio de Chirimía Fusión

La vamo a tumbá y el rey del bunde por ejemplo, ilustran que en la década de los 80 había muy poca información grabada del formato Chirimía, existía la grabación de Panadero y sus muchachos, de nombre Marcelino Ramírez, y algunos compilados del maestro Daniel Rodríguez, Oscar Salamandra y Mario Becerra.

Estos formatos de chirimía eran netamente tradicionales. Compuesto por clarinete, bombardino, redoblante, platillo y tambora. Fue en las décadas 90 cuando aparece el primer formato de chirimía que incluyó voces y un instrumento armónico fuera del bombardino, con un bajo. Este grupo se llamaba Los clásicos de la chirimía y fue grabado y dirigido por el maestro Alexis Lozano, esta grabación del maestro Lozano es la que da pie a los jóvenes, ya escuchando un mensaje en el formato, invitándonos a empezar a repensar y crear otras sonoridades.

Estos formatos de chirimía eran netamente tradicionales. Compuesto por clarinete, bombardino, redoblante, platillo y tambora. Fue en las décadas 90 cuando aparece el primer formato de chirimía que incluyó voces y un instrumento armónico fuera del bombardino, con un bajo. Este grupo se llamaba Los clásicos de la chirimía y fue grabado y dirigido por el maestro Alexis Lozano.

Y esta grabación del maestro Lozano es la que da pie a los jóvenes, ya escuchando un mensaje en el formato, invitándonos a empezar a repensar y crear otras sonoridades. en la misma década, el mismo Alexis Lozano crea otra agrupación que se llama La Banda de Alexis, donde aparecen estos ritmos de chirimía en un formato más grande, incluyendo bajo, teclado, sintetizadores, piano, guitarra eléctrica, batería, trompeta, trombón y las voces, e incluye otros ritmos fuera de la chirimía como el reggae, la soca, y el bossa nova.

Cuando se crea esta ola de las nuevas sonoridades de la chirimía, un grupo de jóvenes donde participaban Tino Herrera, Luis García Pino, Yair Parra y Manuel Pino, empiezan a copiar y a incluirlo en este formato de chirimía, lo que los hizo más fuertes, y ya principian a gustar en otros escenarios, donde había más jóvenes. La participación de este nuevo grupo de jóvenes hace presencia en los festejos de 15 años y en toda celebración especial en los colegios, además, en las mini tecas. De esta manera, el formato se fue volviendo más apetecido por el público.

Incursionar en este nuevo formato sonoro da pie para también comenzar a fusionar otros géneros y ritmos urbanos como el rap. De igual manera, algunos grupos musicales inician a trabajar otros ritmos de una fuerza grande como el merengue, el reggae y otros géneros de la década del disco. Se suma también toda la influencia de la música que llegaba por las emisoras de la década de los 90, momento en el que nace también La Bandita, una agrupación de jóvenes del colegio Carrasquilla bajo la dirección de Neyvo J. Moreno.

La Bandita incluye a la chirimía instrumentos como el bajo, sintetizadores, bombo electrónico, voces, clarinetes, bombardinos y saxofón. Por esa misma época, nace la Contendencia del maestro Leonidas Valencia.

Las nuevas sonoridades dieron a la chirimía un lugar social que llevó a las agrupaciones a recibir invitaciones a las celebraciones que se hacían en los pueblos, en las fiestas de San Pacho, feria de Cali y Manizales, entre otras. Ya el grupo de jóvenes de Tino Herrera, inician a grabar. Esa música sorprende con más fuerza y aparecen con ímpetu los festivales musicales como el emblemático Petronio Álvarez celebrado en la ciudad de Cali, donde se exponían estos formatos de chirimía tradicional y agrupación libre, propiciando la aparición y posicionamiento de agrupaciones como Grupo Saboreo y El Golpe de Amporá.

PASCUAL ROVIRA

Score

Son Chocoano

Comp:
Augusto Lozano

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Euphonium

This block contains the first system of the musical score, measures 1 through 4. It features three staves: Clarinet in B \flat 1 (top), Clarinet in B \flat 2 (middle), and Euphonium (bottom). The key signature has two flats (B \flat major or D \flat minor), and the time signature is common time (C). The Clarinet parts play a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, while the Euphonium part provides a harmonic accompaniment with dotted and eighth notes.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Euph.

This block contains the second system of the musical score, measures 5 through 8. It features three staves: B \flat Cl. 1 (top), B \flat Cl. 2 (middle), and Euph. (bottom). The notation continues from the previous system, with measure numbers 4, 5, 6, 7, and 8 indicated at the beginning of their respective staves. The musical parts continue with similar rhythmic patterns.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Euph.

This block contains the third system of the musical score, measures 9 through 12. It features three staves: B \flat Cl. 1 (top), B \flat Cl. 2 (middle), and Euph. (bottom). The notation continues from the previous system, with measure numbers 9, 10, 11, and 12 indicated at the beginning of their respective staves. The musical parts continue with similar rhythmic patterns.

2

PASCUAL ROVIRA

13

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Euph.

13

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The B♭ Clarinet 1 part (treble clef) starts with a quarter rest, followed by eighth-note runs in measures 13 and 14, and quarter notes in 15 and 16. The B♭ Clarinet 2 part (treble clef) has eighth-note runs in 13 and 14, a quarter note with a sharp in 15, and quarter notes in 16. The Euphonium part (bass clef) has a quarter rest in 13, followed by quarter notes in 14, 15, and 16.

17

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Euph.

17

Detailed description: This system contains measures 17 through 21. The B♭ Clarinet 1 part (treble clef) has eighth-note runs in 17 and 18, quarter notes in 19, and eighth-note runs in 20 and 21. The B♭ Clarinet 2 part (treble clef) has eighth-note runs in 17 and 18, a quarter note with a sharp in 19, and eighth-note runs in 20 and 21. The Euphonium part (bass clef) has quarter notes in 17 and 18, quarter notes with sharps in 19 and 20, and a quarter rest in 21.

22

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Euph.

22

Detailed description: This system contains measures 22 through 25. The B♭ Clarinet 1 part (treble clef) has a quarter rest in 22, eighth-note runs in 23 and 24, and quarter notes in 25. The B♭ Clarinet 2 part (treble clef) has eighth-note runs in 22 and 23, quarter notes in 24, and eighth-note runs in 25. The Euphonium part (bass clef) has a half note in 22, a half note with a sharp in 23, a half note in 24, and a quarter rest in 25.

PASCUAL ROVIRA

3

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, and Euphonium. The score is for measures 26, 27, and 28. The key signature is one flat (B♭ major or D minor), and the time signature is 3/4. The B♭ Clarinet parts are in treble clef, and the Euphonium part is in bass clef. The music features a melodic line in the clarinets and a harmonic accompaniment in the euphonium.

26

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

26

Euph.

MAZURKA

Folk Chocoano

Score

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Flugelhorn

The first system of the score consists of three staves. The top two staves are for Clarinet in B \flat 1 and Clarinet in B \flat 2, both in treble clef. The bottom staff is for Flugelhorn in bass clef. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first two staves contain a melodic line with frequent triplets, while the Flugelhorn part provides a simple harmonic accompaniment.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Flghn.

The second system continues the piece from measure 6. It features three staves: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, and Flghn. The Clarinet parts continue with their melodic lines, including first and second endings. The Flugelhorn part continues with its accompaniment.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Flghn.

The third system begins at measure 11. The B \flat Cl. 1 part features a dense texture of triplets. The B \flat Cl. 2 and Flghn. parts continue with their respective parts from the previous system.

2 MAZURKA

The image displays a musical score for three instruments: B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), and Flute (Flghn.). The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 15 to 19, the second system covers measures 20 to 24, and the third system covers measures 25 to 29. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 3/4. The first system features a repeating rhythmic pattern of eighth notes in the clarinet parts, with triplets indicated by a '3' below the notes. The flute part provides a steady accompaniment. The second system shows a change in the melodic lines for all instruments. The third system concludes with first and second endings for each instrument, marked with '1.' and '2.' above the staves. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and instrument labels.

POLKA PARA DANIELITO

3

34

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Euph.

This system of music covers measures 34 to 39. It features three staves: B♭ Clarinet 1 (top), B♭ Clarinet 2 (middle), and Euphonium (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The B♭ Clarinet parts play a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, while the Euphonium part provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

40

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Euph.

This system of music covers measures 40 to 45. It features three staves: B♭ Clarinet 1 (top), B♭ Clarinet 2 (middle), and Euphonium (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The B♭ Clarinet parts continue the rhythmic melody, and the Euphonium part continues the harmonic accompaniment.

46

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Euph.

This system of music covers measures 46 to 51. It features three staves: B♭ Clarinet 1 (top), B♭ Clarinet 2 (middle), and Euphonium (bottom). The key signature changes to natural (F) in measure 48. The B♭ Clarinet parts continue the rhythmic melody, and the Euphonium part continues the harmonic accompaniment.

4 POLKA PARA DANIELITO

Musical score for measures 51-55 of 'Polka para Danielito'. The score is written for three parts: B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), and Euphonium (Euph.). The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 2/4. Measures 51-55 show a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Euphonium part has a simpler line of quarter notes.

Musical score for measures 56-60 of 'Polka para Danielito'. The score is written for three parts: B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), and Euphonium (Euph.). The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 2/4. Measures 56-60 show a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Euphonium part has a simpler line of quarter notes. There are triplets indicated by the number '3' under the first three notes of the clarinet parts in measures 56 and 57.

6.3 Organología Chirimía

6.3.1 Clarinete

Es un instrumento musical aerófono de llaves con boquilla, de origen europeo, que en el Chocó remplaza a la flauta o corneta encargada de llevar la melodía.



6.3.2 Bombardino

Aerófono de metal, aclimatado a través de las bandas de música, que acompaña al clarinete o conjunto en el que lleva la melodía.



6.3.3 Bombo o Tambora

Instrumento Membranófono; es un tambor mediano de dos parches con llaves de (cabuya o bejuco de procedencia indígena (noanamá), cuyo cuerpo cilíndrico se sacó de un árbol llamado balsa.



6.3.4 Requinta o Redoblante

Es un tambor a veces fabricado en forma globular, con parches de cuero de piel de tatabro o radiografía y aros de madera, alambres o cuerdas de guitarra para su resonancia.



6.3.5 Los platillos

Instrumento de percusión de origen europeo. Los platillos son dos metalófonos de forma circular; su diámetro varía según las circunstancias; hace parte del conjunto musical típico del folclore chocoano, en el Chocó se fabricaban con tapas de tanque metálico o latón.



6.3.6 Pata e' gallina o Jazz palo

Una batería típica compuesta por una requinta, dos tambores pequeños con un soloparche en cuero de tatabro o radiografía, una campana, una castañuela (jamblock) y un platillo suspendido, esto montado en un soporte con tres patas.



7. Discusión

La etnomusicología ha permitido el desarrollo de distintos tejidos musicales, la música y la identidad cultural con el pasar de los tiempos genera nuevas interpretaciones rítmicas, disonantes o compases permeados de la cultura y el contexto social, permitiendo que estos sean documentados para que generaciones futuras encuentren en ellos una fuente de su ancestralidad musical (Tobón Restrepo, Ochoa Escobar, & Murillo, 2015).

En relación a lo inmediatamente anterior tras este proyecto se resalta la importancia de conservar el legado artístico y cultural de los pueblos del pacífico Colombiano en el cual se recogen maneras de saber, sentir y pensar en un ejercicio de resistencia a no desaparecer, un acto de exaltación y reconocimiento a la instrumentalización musical de la chirimía Chocoana, desde el cual puede educarse musicalmente a las nuevas generaciones para legitimar mecanismos y estrategias de saber y aprendizaje ancestral que fueron originados en los grupos sociales del Pacífico que comparten identidades muchas de las cuales han sido plasmadas en sus repertorios musicales (Ramírez Bautista, 2006). A través, de las escuelas de música de Batuta el programa de iniciación musical se ha implementado la enseñanza de la chirimía tradicional a niños y jóvenes contribuyendo con la educación y conservación mediante la enseñanza de habilidades en lectoescritura, desarrollo de la praxis musical e incluso la implementación de su proyecto de vida (BATUTA, 1991).

8. Conclusiones

La chirimía tradicional debe conservarse porque integra una serie de ritmos y manifestaciones propias de las costumbres de una región, si bien deben aceptarse otros formatos que llegan con la globalización y la influencia de la tecnología, preservar el legado folklórico contribuye a la preservación de un patrimonio cultural, la memoria histórica contenida en la tradición musical que puede dar origen a nuevas formas, lo que a su vez enriquece la historia de la música brindando conocimiento al respecto de la misma; para que el legado pueda transmitirse de generación en generación.

Los nuevos ecosistemas de la chirimía van más allá del sincretismo, a ella se han adherido conceptos espacio temporales modernos en los cuales los ancestros desde su representación musical narran sus experiencias vividas pues además de encerrar la memoria colectiva permite expresar la estructura mental y emocional de quien la escucha y la interpreta (Betancur Pescador, 2019).

Una invitación a que la música trascienda y continúe llegando a las aulas desde la flexibilización curricular la cual sigue constituyendo un reto para las secretarías de educación, siendo la enseñanza de la música un contenido que priorice como herramienta en los educandos, que vaya más allá de los procesos formativos y desde la cual se pueda apoyar la escuela por ejemplo, en el manejo de la inteligencia emocional, la conservación del patrimonio musical sumado a procesos de investigación escolar (Mena Rodríguez & Garrido Bermúdez, 2021).

9. Referencias

- Arango, A. (2008). Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó-Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, 4(1). Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105012924006.pdf>
- Arango, Ana María; Valencia, Leonidas. (2009). La chirimía chozoana: asimilación y reafirmación. *Revista Acontratiempo*. Obtenido de <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/chirimia.html>
- BATUTA. (1991). *Fundación Nacional Batuta*. Obtenido de Fundación Nacional Batuta: <https://batuta.webflow.io/quienes-somos>
- Bello Pascagaza, D. (2019). *CHIRIMÍA DEL RÍO NAPI: MÚSICA Y CONTEXTO EN EL DEPARTAMENTO DEL CAUCA*. Universidad Pedagógica Nacional. Obtenido de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/10400/TE-20239.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Betancur Pescador, C. (2019). *Narrativas y prácticas en la construcción de memoria colectiva de los músicos y la chirimía en Riosucio (Caldas Colombia) en el contexto de El Carnaval y El Primer Encuentro de Chirimías en 2019*. Caldas, Manizales. Obtenido de https://repositorio.ucaldas.edu.co/bitstream/handle/ucaldas/17112/CristianDavid_BetancurPescador_2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- García Díaz, A. (2022). Inclusión de la música tradicional colombiana en la especialidad de canto de conservatorios superiores de Bogotá: Experiencias docentes. *Revista Internacional de Educación Musical*, 10. doi:/10.1177/23074841221131429
- Martinez, P. (1 de julio de 2010). ACERCA DEL FENÓMENO DE TRANSCULTURACIÓN EN LA MÚSICA DE CHIRIMÍA EN POPAYÁN, COLOMBIA. Obtenido de <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo/anteriores/verhtml?articulo=42>
- Mena Rodríguez, H. Y., & Garrido Bermúdez, E. (2021). Perspectiva de la flexibilización curricular, una mirada desde la praxis educativa en tiempos de pandemia.

- UNACIENCIA. Revista de Estudios e Investigaciones*, 14(27), 1-29.
doi:<https://doi.org/10.35997/unaciencia.v14i27.632>
- Mosquera, S. (2017). *La trata negrera y la esclavización: una perspectiva histórico-psicológica*. Gente nueva. Obtenido de <https://www.amazon.com/-/es/Sergio-Antonio-Mosquera-ebook/dp/B07V735WLX>
- Nettleford, R. (1999). *Cronica ONU*. Obtenido de Crónica ONU: <https://www.un.org/es/chronicle/article/la-trata-trasatlantica-de-esclavos-y-la-esclavitud-la-herencia-psicologica>
- Ramírez Bautista, F. (2006). *La importancia de la función pedagógica de la música propia en la ritualidad del pueblo Nasa de Tierradentro Cauca*. Tierradentro. Cauca. Obtenido de <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/25384/RamirezBautistaFredyAlexander2020.pdf;jsessionid=70500C8A30176602778B3D2A61FA2A1C?sequence=1>
- Ron, H., Clarke, D., & De Carlo, N. (1989). Motivos y mecanismos introducción a la psicología de la acción. 31-30. Obtenido de <https://www.casadellibro.com.co/libro-motivos-y-mecanismos-introduccion-a-la-psicologia-de-la-accion/9788475095288/395687>
- Tobón Restrepo, A., Ochoa Escobar, F., & Murillo, Z. (2015). Zully Murillo, cantadora de muchas orillas. *Redalyc.org. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, 10(16), 94-107. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279042458008.pdf>
- Valencia Valencia, L. (2021). *LA CHIRIMIA CHOCOANA UN FORMATO MUSICAL EMBLEMÁTICO DEL PACÍFICO COLOMBIANO*. Quibdó _ Chocó. Obtenido de <https://drive.google.com/file/d/1UMz2X1pd1fcz9NvtiakUPjbmMvernTG8/view>
- Valencia, L., & Arango, A. (2009). *La chirimía chocoana: asimilación y reafirmación*. Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH). Obtenido de <https://musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/chirimia.html>

10. Anexos

Anexo 1. Perfil Wismar Abdel Mena Rodríguez



Músico desde niño, he vivido un gran número de experiencias musicales en Quibdó, haciendo propia la tradición de mi tierra, tocando en diversos grupos tales como Zaperoco, Son Bacosó, Golpe Chocoano, Tambora Mágica, entre otros, además de ser partícipe de la celebración de las fiestas patronales de San Francisco de Asís (recorridos barriales, procesión) así como en las diferentes fiestas patronales en muchos municipios del chocó, durante mi formación musical tuve la oportunidad de aprender de diferentes maestros tales como Neivo J moreno QEPD, Cecilio Lozano (Negro Cecilio), Daniel Rodríguez, Oscar Salamandra, Neptolio Córdoba, quienes ya dejaron esta tierra, pero dejaron en mí, su gran legado musical y pasión por la música. De igual manera Marcelino Ramírez (Panadero) y Leónidas Valencia (Hinchao) quienes han jugado un papel importante en mi trayectoria como músico y como persona. Ganador dos veces a mejor intérprete de clarinete en el Festival Petronio Álvarez (Cali), ganador de mejor intérprete de clarinete en el Festival Antero Agualimpia (Quibdó).

En la actualidad laboro como docente de Música de la fundación BATUTA y me desempeño como intérprete de diferentes instrumentos musicales (Clarinete, Saxofón Soprano, Tenor, Alto Barítono, Flauta Traversa) según el requerimiento de los grupos musicales en Quibdó, donde resido.

Anexo 2. Perfil Constantino Herrera Lewis



Nacido en Quibdó, Chocó, Constantino Herrera Lewis es un hijo de la música. Heredó de su padre, el también músico Constantino Herrera Flórez, las sonoridades del pacífico en toda su extensión y de su madre June Lewis Bertho, el espíritu de las músicas antillanas. Creció en el barrio el Silencio, de donde han salido importantes figuras de la musicachocoana, en medio de tertulias de guitarras, chirimía y sones chocoanos. Sus inicios en la música fueron por imitación y por la fuerte influencia del entorno. A los 12 años se vinculó a la Banda de Música del Colegio Carrasquilla, bajo la dirección del maestro Neivo J. Moreno, en donde se destacó por su capacidad interpretativa.

Productor con amplio conocimiento musical y capacidad interpretativa en instrumentos de percusión y viento madera. Experiencia de más de dos décadas en arreglos y producción musical con énfasis en músicas del Pacífico colombiano. Ha sido parte de agrupaciones representativas

del pacífico colombiano como el grupo saboreo (solista en la Vamo a Tumbá), la contundencia, Zully Murillo, Guayacán Orquesta, Sinfónica Nacional de Colombia en el proyecto Pazcifico Sinfónico como clarinetista Solista y la orquesta Sonidos del Pacífico: Mi música, mis raíces. Como docente ha sido responsable de liderar los procesos musicales hace más de 17 años en la fundación Batuta Quibdó y la sinfónica Libre de Quibdó (2005-2021), creador y director de la primera escuela de Producción musical del pacífico “Pacífico Master Beat” Warner Music Group- Manos visibles.