

**COMPOSICIÓN DE UNA SUITE COLOMBO-ARGENTINA PARA QUINTETO DE
MADERAS**

BODEREK TRIVIÑO LÓPEZ



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2024

**COMPOSICIÓN DE UNA SUITE COLOMBO-ARGENTINA PARA QUINTETO DE
MADERAS**

BODEREK TRIVIÑO LÓPEZ

Cód. 891219219



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado
de Maestro en Música**

Director

DAVID ESTEBAN PACHÓN MORA

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2024

Tabla de contenido

Introducción.....	7
Justificación.....	9
Objetivos	11
Objetivo general.....	11
Objetivos específicos	11
Planteamiento del Problema	12
Marco referencial.....	14
Marco metodológico.....	33
Conclusiones	70
Resultados.....	72
Bibliografía	73
Anexos.....	76

Tabla de Figuras.

Figura 1. Patrones Bambuco: características polimétricas y poli rítmicas.....	24
Figura 2. Patrones Bambuco: acompañamiento.....	24
Figura 3. Patrones Bambuco: Melodía $\frac{3}{4}$	24
Figura 4. Patrones Bambuco: Melodía $\frac{6}{8}$	25
Figura 5. Modelos de acompañamientos: Bordoneo.	25
Figura 6. Patrón anfibraco.	26
Figura 7. Tresillo español.	26
Figura 8. Modelos de acompañamiento. Patrón de la habanera.	26
Figura 9. Modelos de acompañamiento. Patrón de la hemiola.....	27
Figura 10. Modelos de acompañamiento. Reducción sonora de la hemiola.....	27
Figura 11. Modelos de acompañamiento. Patrón del tresillo cubano.	28
Figura 12. Ritmo de la habanera o tango.....	28
Figura 13. Forma y secuencia armónica.....	29
Figura 14. Patrones rítmicos básicos.	30
Figura 15. Base rítmica de la chacarera.	30
Figura 16. Patrón melódico birrítmico.	31
Figura 17. Patrón básico del bajo.....	31
Figura 18. Ritmo de acompañamiento característico de los trombones en la banda.	31
Figura 19. Improvisación bombardino.	32
Figura 20. Bozá en los clarinetes.....	32
Figura 21. Suite.	35
Figura 22. Quinteto de maderas.	38
Figura 23. Trio tradicional andino (Bambuco).	39

Figura 24. Bambuco-Introducción.....	40
Figura 25. Bambuco-Sección A.....	41
Figura 26. Bambuco- Puente A-B.	41
Figura 27. Bambuco-Sección B. Compases 24-31.	42
Figura 28. Bambuco-Sección B. Compases 32-36.	43
Figura 29. Bambuco-Puente compás 52-54.....	44
Figura 30. Bambuco- Sección C. Compases 54-62.	45
Figura 31. Bambuco-Coda. Compases 65-71.	46
Figura 32. Bambuco-Coda. Compases 72-76.	46
Figura 33. Bambuco-Coda. Final.	47
Figura 34. Tango-Orquesta Típica Di Pasquale.	49
Figura 35. Tango-Introducción.....	50
Figura 36. Tango-Sección A. Compases 8-11.	51
Figura 37. Tango-Sección A. Compases 12-15.	51
Figura 38. Tango-Transición ritmo-armónica. Compases 17-20.....	52
Figura 39. Tango-Sección B.	53
Figura 40. Tango-Sección C. Compases 52-55.....	54
Figura 41. Tango-Sección C. Final.....	54
Figura 42. Formato instrumental típico de la chacarera.....	56
Figura 43. Chacarera-Introducción.	57
Figura 44. Chacarera-Sección A.	58
Figura 45. Chacarera-Sección B. Compases 38-42.....	59
Figura 46. Chacarera-Sección B. Final.....	60

Figura 47. Formato tradicional del Porro.....	62
Figura 48. Porro-Danza.	63
Figura 49. Porro-Sección A.....	64
Figura 50. Porro-Sección B.	64
Figura 51. Porro-Primer Sección Bozá (Solo del corno).	65
Figura 52. Porro- Segunda sección Bozá (solo del clarinete).	66
Figura 53. Porro-Danza Final.....	67
Figura 54. Quinteto de maderas. Grabación.....	68
Figura 55. Foto Video en YouTube-Difusión.	69

Introducción

Este trabajo nace desde la experiencia de la autora durante su intercambio académico en la Ciudad de Córdoba en Argentina; donde tuvo la oportunidad de vivir, conocer y disfrutar de su cultura y música. De este modo, elige investigar y hace una recopilación de cuatro géneros y ritmos tradicionales argentinos y colombianos; como lo son el tango, la chacarera, el bambuco y el porro; esto, con el fin de realizar una composición de una suite Colombo-Argentina en la que se apliquen las herramientas y conocimientos armónicos, melódicos y rítmicos aprendidos durante la carrera resaltando las características descubiertas de cada uno durante el proceso investigativo. Consolidando así una obra musical de cuatro movimientos, en donde se puede evidenciar dichas herramientas compositivas y la coherencia según su estilo para desarrollarla; de tal manera que, este trabajo se realiza para el formato de quinteto de maderas (flauta, clarinete, oboe, fagot y corno), en donde se pueden ver con claridad las ideas, y las características rítmicas, melódicas y armónicas, al igual que se podrá evidenciar el manejo de cada instrumento y su registro.

Palabras clave: Suite, Quinteto de maderas, Bambuco, Tango, Chacarera, Porro, Música Tradicional Colombiana, Música tradicional Argentina.

Abstract

This work stems from the author's experience during her academic exchange in the city of Córdoba, Argentina, where she had the opportunity to live, learn about, and enjoy its culture and music. Thus, she chose to investigate and compile four traditional Argentine and Colombian genres and rhythms: tango, chacarera, bambuco, and porro. The aim is to create a composition of a Colombo-Argentine suite that applies the harmonic, melodic, and rhythmic tools and knowledge acquired during her studies, highlighting the characteristics discovered in each genre during the research process. This results in a musical work of four movements, where these compositional tools and stylistic coherence are evident. This work is written for a woodwind quintet (flute, clarinet, oboe, bassoon, and horn), clearly showcasing the ideas and the rhythmic, melodic, and harmonic characteristics, as well as the handling of each instrument and its range.

Justificación

La música, ese lenguaje universal que trasciende fronteras y culturas, es una forma de arte que se comprende en cualquier parte del mundo. Al respecto León, S. (2018) en *Música sin fronteras*, menciona que no importa el dialecto, el acento o el idioma, la música puede comunicar emociones y conectar según experiencias de manera efectiva y conmovedora. Es un medio que nos permite expresar lo inefable, comunicar lo inexpresable y conectar con los demás a un nivel profundamente emocional.

Componer una suite colombo-argentina es un ejemplo perfecto de cómo la música puede servir como un puente entre culturas. Colombia y Argentina son dos países hermanos de Latinoamérica, unidos no solo por el idioma sino también porque cada uno cuenta con una rica tradición musical. La autora vivió un semestre académico en Córdoba, Argentina, por un intercambio que le permitió conocer y disfrutar de su riqueza cultural y musical, interesándose en investigar y aprender sobre sus características para incorporarlas a su trabajo de grado; y unirlo con su experiencia musical en Colombia gracias a su instrumento, el clarinete.

Por otro lado, se plantea componer para quinteto de maderas; este formato cuenta con gran riqueza a nivel tímbrico y textural, y aunque existe repertorio latinoamericano de este tipo, sigue siendo poco común encontrarlo en los estudios académicos. Por ende, la motivación para la composición de esta suite colombo-argentina, es dar a conocer la cultura de Argentina a través de los géneros tradicionales como lo son el tango de la región centro-este del País González, C. (2018), y la chacarera que proviene de la región noroeste Reynoso, C. (2018); y salvaguardar la música tradicional colombiana a través del bambuco de la región andina Cruz, M. (2002), y el porro de la región caribe Jaimes, D. (2012). La suite Colombo-Argentina facilita el acercamiento

cultural y musical, reconociendo y recopilando en una sola obra estos ritmos y géneros musicales de ambas naciones, generando un nuevo repertorio para el formato de quinteto de maderas resaltando la diversidad y las tradiciones musicales, buscando transportar al oyente a diferentes regiones de cada país.

La composición de una suite Colombo- Argentina para quinteto de maderas cobra valor, pues, aunque ya hay trabajos de composición en el programa, no se encontraron recopilaciones que integren los géneros mencionados en una sola obra musical para este formato. Este tipo de investigación no solo beneficiaría a aquellos interesados en reconocer, entender y aprender las bases para realizar una composición de los géneros y ritmos argentinos y colombianos seleccionados, sino también a los quintetos de maderas interesados en la interpretación, y difusión de la música latinoamericana y a aquellos que busquen conocer, relacionarse y hasta conectar con estos géneros tradicionales con los cuales la autora tuvo la fortuna de coincidir, experimentar e investigar.

Por último, la intención del proyecto es enriquecer el repertorio para este formato y homenajear las ricas tradiciones musicales de Colombia y Argentina; y así mismo explorar cómo viajar por dos países y cuatro regiones mediante la música, donde se evidenciarán las características comunes de cada género, sus similitudes, diferencias, importancia y trascendencia cultural.

Objetivos

Objetivo general

Propagar la música tradicional Argentina y colombiana mediante una suite musical de cuatro (4) movimientos que integren los ritmos de tango, chacarera, bambuco y porro para el formato de quinteto de maderas difundiéndolo mediante las redes sociales.

Objetivos específicos

- Analizar los elementos musicales característicos del tango, la chacarera, el bambuco y el porro.
- Seleccionar y definir los elementos rítmicos, melódicos y armónicos que se van usar en cada movimiento de la composición.
- Componer la suite colombo-argentina de cuatro (4) movimientos para quinteto de maderas.
- Grabar el primer movimiento (bambuco) y ponerlo a disposición a través de YouTube.

Planteamiento del Problema

La música como lenguaje universal tiene el poder de trascender fronteras y conectar culturas; sin embargo, la creación de una suite que recopila los ritmos y géneros musicales de Colombia y Argentina presenta varios desafíos. Uno de ellos es cómo incorporar y respetar las ricas tradiciones musicales de ambos países en una sola obra. Igualmente, a la hora de interpretar piezas nuevas los músicos académicos mayormente se centran en la técnica y la precisión, olvidando que la interpretación de las músicas tradicionales también requiere de un conocimiento histórico-social de los géneros y la historia detrás de la obra. Por eso, se requiere conocer el contexto con el que se compuso la obra musical, permitiendo al intérprete adentrarse en el proceso previo a la interpretación de la pieza para conectar, transmitir y trasladar a donde la música se dirige.

Por lo tanto, el problema que se plantea es cómo componer una obra musical de cuatro movimientos (4) donde se vea reflejado con éxito las tradiciones musicales de Colombia y Argentina, respetando cada género y ritmo característico escogido de cada región. Seguidamente, también el cómo lograr que el intérprete resalte esos motivos que permitan al público reconocer o al menos hacerse una idea de lo que está escuchando a través de la interpretación musical.

En el programa de música, existen pocos trabajos compositivos que integren ritmos tan alejados geográficamente entre sí, especialmente para el quinteto de maderas. Se plantea hacer esta investigación creación, con el fin de enriquecer el repertorio de los géneros del tango, la chacarera, el bambuco y el porro para este formato, consolidando una composición donde se muestren estos ritmos y géneros tradicionales de ambos países.

Por último, precisa realizarlo mediante cuatro movimientos para un quinteto de vientos, donde cada uno representará una región con las características específicas de cada género y ritmo escogido de Argentina y de Colombia; así que, con la obra se busca desde la tonalidad, armonía, ritmo y melodía dar a entender y percibir dichas músicas tradicionales. Esto, con el fin de conocer y aprender ¿cómo generar una pieza musical que combine cuatro (4) géneros y ritmos argentinos y colombianos tradicionales para quinteto de maderas?

Marco referencial

Antecedentes

1. García, J. (2016). Homenaje latinoamericano: El pasillo colombiano, el chamamé argentino y la bossa nova brasileña. Este trabajo de grado se enfoca en tres géneros icónicos de la música latinoamericana el Pasillo colombiano, el chamamé argentino y la bossa nova brasileña. El objetivo principal es componer una pieza representativa para cada género musical, teniendo en cuenta sus características distintivas. Se incorporan recursos y técnicas de composición de la música occidental de diferentes épocas, como polirritmia, politonalidad, contrapunto de primera y segunda especie, atonalidad, cromatismo y dodecafonismo.

Estas técnicas se aplican de manera sugerida y no formal, especialmente en el género de bossa nova. La composición se adapta a un formato instrumental de cámara poco convencional que incluye flauta y quena, así como tiple, guitarra, charango y violonchelo. El trabajo busca fusionar las características distintivas de los géneros latinoamericanos con elementos de la música occidental, creando piezas que representen una síntesis única de ambos enfoques musicales. Así mismo, este documento nos permite ver cómo se integran diferentes géneros de las dos (2) regiones (Colombia- Argentina) que se pretenden explorar en el trabajo en curso.

2. Ruales, C. (2021). Creación de 3 adaptaciones para bajo eléctrico. El documento de Carlos Andrés Ruales Ortega se enfoca en la creación y producción de tres adaptaciones musicales para bajo eléctrico, basadas en ritmos tradicionales latinoamericanos. Estas adaptaciones incluyen el Son Sureño, originario de la región andina sur colombiana, este ritmo se caracteriza por su estructura melódica y armónica compleja. La adaptación para bajo eléctrico incorpora técnicas como el *slap* y el *tapping* para resaltar la riqueza rítmica y melódica del son

sureño. La Zamba, proveniente del noroeste argentino, es un género musical y danza tradicional que se distingue por su ritmo lento y cadencioso. En la adaptación para bajo eléctrico, se utilizan técnicas de *chord melody* para mantener la esencia melódica y armónica de la zamba, mientras se exploran nuevas texturas sonoras, y el Festejo, que este ritmo afroperuano es conocido por su energía y vivacidad. La adaptación para bajo eléctrico emplea técnicas de *slap* y *tapping* para capturar la intensidad rítmica del festejo, al mismo tiempo que se añaden elementos modernos para enriquecer la interpretación. El proyecto no solo busca adaptar estos géneros tradicionales al bajo eléctrico, sino también destacar el papel del bajo en diferentes contextos musicales. Se exploran tanto el acompañamiento como los solos, mostrando la versatilidad del instrumento. Además, se discuten las técnicas extendidas del bajo eléctrico y su aplicación en la música latinoamericana, promoviendo una mayor apreciación y uso del bajo en estos géneros.

3. Torres, M. (2021). Exploración de las técnicas extendidas del corno francés en los ritmos Latinoamericanos de Pasillo Colombiano y Guaranía paraguaya. Universidad El Bosque.

Este trabajo de investigación se enfoca en la aplicación de técnicas extendidas del corno francés en dos géneros musicales latinoamericanos: el Pasillo Colombiano y la Guaranía paraguaya. La autora, Torres Rodríguez, crea dos arreglos y una composición original para corno francés y piano. Los arreglos incluyen la Guaranía paraguaya “Lejanía” de Herminio Giménez y el Pasillo Colombiano “Melodía Triste” de León Cardona. La composición original, titulada “María Soledad”, combina elementos de ambos géneros.

El documento detalla el proceso de creación de estos arreglos y la composición, desde la definición de los objetivos hasta los montajes finales. Se exploran las técnicas extendidas del corno francés, como multifónicos, glissando y trinos, y su aplicación en los ritmos mencionados.

Además, se discute la importancia de seguir investigando y documentando el uso del corno francés en la música tradicional latinoamericana, debido a la escasa literatura existente sobre el tema.

La investigación concluye que las técnicas extendidas no solo enriquecen la interpretación del corno francés en estos géneros, sino que también abren nuevas posibilidades creativas y expresivas para los músicos.

Base teórica

La composición está basada en los ritmos de tango, chacarera, bambuco y porro, donde cada movimiento será una danza tradicional y sus características se verán reflejadas por medio del ritmo, tonalidad, armonía y tempo.

La presente sección consta de dos (2) ejes a tratar:

La parte histórico-social y la técnico-musical (formato y que características rítmicas, armónicas y melódicas se usarán en la composición). En esta sección se van a tratar géneros tradicionales Latinoamericanos, específicamente de Argentina y Colombia.

1. Histórico- social

Bambuco

En el artículo “FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano” Cruz, M. (2002) aborda cómo la música vernácula andina colombiana, especialmente el bambuco, se convierte en un centro de discusión sobre la identidad nacional en el siglo XIX. Se explora su relación con la concepción y el desarrollo del Estado. El autor muestra cómo la simbolización de lo nacional se erosiona cuando la estandarización cultural no responde a los cambios en la sociedad emergente. Siendo así, que *“La música no solo es un producto artístico, sino también un contenido social, porque esta se relaciona con la política, la economía y la sociedad en general”* (Cruz, M, 2002, p. 219).

El bambuco se presenta como un símbolo unívoco e inconfundible de lo colombiano. Su anonimato y popularidad lo convierten en una expresión genuina de la identidad nacional; el bambuco se considera parte de la historia colombiana, y su presencia en eventos como la Batalla de Ayacucho se destaca. Siendo así, que la construcción de una cultura nacional se basó en el ideario nacionalista y el romanticismo y del mismo modo, el concepto de “música nacional” intenta expresar toda la puesta en escena de la cultura propia y atávica, más allá del sentido académico de la música como evento sonoro exclusivamente. De tal manera, que el bambuco, aunque visto como un ritmo musical, se convirtió en un símbolo representativo de lo nacional por circunstancias históricas. Sin embargo, *“La cultura popular es plural, y otros ritmos como la cumbia, el porro y el vallenato también han buscado representar lo colombiano”* (Cruz, M, 2002, p. 225). Los símbolos culturales se renuevan con el tiempo, el bambuco desapareció de las fiestas y pueblos donde antes florecía, dando paso a otras manifestaciones representativas; dando

como conclusión, que el bambuco desempeña un papel crucial en la construcción de la identidad nacional colombiana, y su relevancia trasciende las fronteras temporales y sociales.

Por otro lado, Sánchez, S. (2009). En el artículo “Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia-”. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1 (1), 115-130. Conservatorio del Tolima. examina el dilema en torno a la escritura del bambuco en partituras, lo que ha polarizado a los músicos y estudiosos entre los que prefieren la notación en 3/4 y los que optan por el 6/8. El autor presenta un análisis histórico sobre el bambuco, sus orígenes étnicos (triétnico: indígena, africano y europeo), y cómo evolucionó desde sus primeras manifestaciones en la región del Cauca hasta convertirse en un símbolo nacional en el siglo XIX.

En la segunda mitad del siglo XIX, el bambuco comenzó a expandirse geográficamente ya ser consolidado como un símbolo nacional. Sin embargo, la división étnica y social en la Colombia republicana provocó debates sobre si el bambuco, con sus raíces negras e indígenas, podía ser considerado el "ritmo nacional" de una república que aspiraba a una identidad más eurocéntrica. En las primeras décadas del siglo XX, la controversia sobre cómo escribir el bambuco en partituras continuó, con figuras como Pedro Morales Pino y Francisco Crisancho adoptando notaciones diferentes (3/4 y 6/8).

Por último, el artículo concluye con que no existe una única manera correcta de escribir el bambuco, ya que este género tiene una riqueza y diversidad que permite múltiples interpretaciones y formas de notación. Su escritura a 6/8 parece ser la más funcional para los intérpretes modernos por su facilidad a la lectura, pero no necesariamente la única válida. Siendo

así, que estos juegan un papel crucial en la traducción de la partitura a una interpretación musical, adaptando la notación a una forma expresiva y funcional.

Tango

El documento “El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires”, analiza el fenómeno del tango en las primeras décadas del siglo XX, enfocándose en su práctica y representación en Buenos Aires y París. La autora, González, C. (2018), propone una mirada socio-histórica para comprender la circulación y resignificación del tango en estos contextos. Por otro lado, el artículo “El tango argentino”, explora la rica historia y significado cultural del tango en Argentina. Caventer, K. (2010) argumenta que el tango es más que un simple baile; es una expresión compleja de la identidad argentina, influenciada por una mezcla única de culturas y emociones.

En su contexto histórico, antes de la primera guerra mundial el tango se convirtió en una moda en París; el documento analiza este fenómeno social y cultural destacando los actores, conflictos y prácticas asociadas al tango en ese contexto. Por otro lado, en la circulación cultural se examina cómo el tango llegó a París, los debates sobre sus orígenes y la influencia de actores y procesos culturales en su popularización; se describe la situación de París al recibir el tango, la forma en que se adaptó la danza allí y las reacciones positivas y críticas. Seguidamente, el documento menciona que el tango se originó en los barrios marginales de Buenos Aires a fines del siglo XIX, que su creación fue influenciada por la diversidad de inmigrantes que llegaron a la ciudad, especialmente italianos y españoles. González, C. (2018).

Por otro lado, a nivel musical, García, B. (2018) destaca y defiende cómo las primeras manifestaciones del tango estuvieron vinculadas a barrios donde vivía una gran parte de la población afrodescendiente, y cómo estas comunidades aportaron aspectos fundamentales al tango, especialmente en términos rítmicos. El autor menciona que los primeros tangos, como *El entrerriano* (1897) de Rosendo Mendizábal, un afro argentino, reflejan la participación de músicos afrodescendientes. Estas composiciones tempranas revelan la mezcla de influencias africanas, europeas y criollas que caracterizaron al tango en sus inicios.

Cuando el tango llegó a París experimentó una transformación significativa., este se adaptó a los salones parisinos, alejándose de su origen en los prostíbulos de Buenos Aires; los movimientos se suavizaron y el tango se convirtió en una danza más elegante y codificada. Los compadritos, llamados así a un grupo social popular suburbano rioplatense, dieron paso a una versión más refinada de sí mismos con su actitud desafiante. De tal manera que, el tango pasó de ser una danza improvisada a una forma más estructurada, a su llegada a París permitió nuevas formas de expresión corporal y relaciones sociales; lo cual permitió que las mujeres encontrarán en él una vía de independencia y empoderamiento. La danza se convirtió en un fenómeno cultural, atrayendo a personas de diferentes clases sociales y nacionalidades a aprender de manuales y escuelas de tango que enseñaban los pasos y las técnicas. Y así mismo, le abrió paso a la música que también evolucionó, incorporando instrumentos como el bandoneón y letras que expresaban amor, desamor y melancolía. En resumen, el tango argentino en París trascendió las fronteras de Argentina y se convirtió en un símbolo de pasión, nostalgia y diversidad cultural. Su legado sigue vivo en la música y la danza contemporánea. González, C. (2018).

Chacarera

Reynoso, C. (2022) examina la chacarera, una danza y género musical argentino, dentro de un contexto histórico y cultural amplio; Reynoso señala que la chacarera, junto con otras danzas tradicionales argentinas como el gato y el escondido, forma parte de la gran familia de la zamacueca, una danza que comparte ritmos ternarios y que tiene raíces en África, España y América Latina. La teoría de la influencia africana es central en el análisis de Reynoso, quien discute cómo los ritmos africanos, introducidos a América por esclavos africanos, se entrelazaron con elementos de la música indígena y española para dar forma a la chacarera.

El autor aborda la influencia africana en el desarrollo rítmico de la chacarera, explicando que varios ritmos como el joropo, la zamba y la zamacueca comparten la misma estructura rítmica básica, y que estas formas musicales incluyen patrones rítmicos de origen africano. Carlos Vega, uno de los principales musicólogos argentinos, había rechazado la influencia africana en la música popular argentina, una postura que Reynoso critica, señalando que estudios recientes confirman que muchos de los ritmos utilizados en la chacarera y otras danzas latinoamericanas tienen raíces africanas. Históricamente, la chacarera tiene una relación directa con el gato, una danza introducida en Argentina desde Perú en varias oleadas. Reynoso señala que la chacarera surge en la región de Salavina, Santiago del Estero, y su práctica incluye el uso del bombo legüero, un instrumento de percusión clave en la interpretación de esta música. En cuanto a la coreografía, la chacarera suele describirse como una danza de “asedio amoroso”, en la que un hombre corteja a una mujer, con un zapateo masculino característico.

El documento también examina la expansión de la chacarera fuera de Argentina, particularmente en Bolivia, donde ha sido adoptada y transformada por músicos locales. Reynoso

describe cómo la chacarera boliviana, tocada con bombo y violín, tiene una estructura similar, pero con características regionales distintas. En el apartado final, presenta una serie de ejemplos musicales y grabaciones que ilustran la evolución de la chacarera, destacando las contribuciones de músicos como Rubén Dubrovsky, Andrés Chazarreta y Sixto Palavecino. Estos músicos han ayudado a consolidar el género en la cultura popular argentina y boliviana, y han influido en la difusión internacional de la chacarera. En resumen, el análisis de Reynoso, C. (2022) es una defensa del componente africano en la música folclórica argentina y una exploración profunda de las raíces y las variaciones de la chacarera, reconociendo la diversidad cultural y los complejos procesos históricos que dieron forma a este género musical.

Porro

Jaimes, D. (2012). En su trabajo de grado llamado "Nuevas músicas colombianas: Entre porros, cumbias y fandangos". Explica que el porro es un género musical propio de la región Caribe de Colombia, que tiene sus raíces en las tradiciones de los esclavos africanos, quienes lo bailaban alrededor de tambores truncados de una sola membrana, conocidos como "porros". Inicialmente, este estilo musical se interpretaba en la costa atlántica utilizando instrumentos indígenas, acompañados por el ritmo generado a través de palmas y estribillos repetidos. Con el tiempo, el porro integró instrumentos europeos y otros elementos musicales externos, evolucionando hasta convertirse en el estilo que hoy se asocia con las bandas pelayeras, con un carácter alegre y festivo, estructurado en compás de 2/2. Existen dos variantes principales del porro: el porro tapao o sabanero, y el porro palitiao o pelayero. El porro tapao, originario de las

sabanas del Bolívar Grande, se introduce en la región de Córdoba, mientras que el porro palitiao proviene del área del Sinú, particularmente del municipio de San Pelayo.

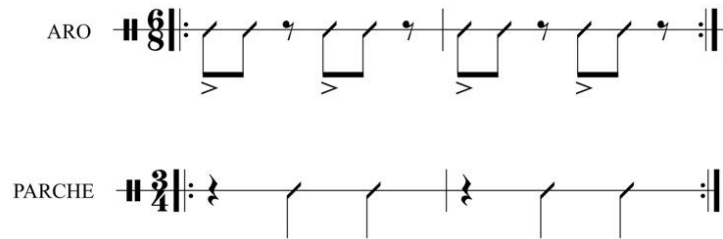
El porro palitiao se estructura en varias secciones, comenzando con una introducción seguida de una danza y un diálogo instrumental entre trompetas, clarinetes y bombardinos. Posteriormente, una sección llamada “bozá” se caracteriza por la prominencia de los clarinetes, mientras los bombardinos improvisan. En esta parte, el bombero deja de golpear el parche y produce un sonido distintivo al golpear los bordes del bombo o una tablilla colocada sobre él, de donde proviene el nombre de "palitiao". La pieza finaliza con la repetición de la introducción y la danza de clausura. Por otro lado, el porro tapao es más estructurado y menos improvisado que el palitiao. Se distingue por ser de carácter urbano, con arreglos definidos, y puede incluir partes cantadas. En su interpretación, el bombero alterna golpes sobre el parche, amortiguándolos con la mano, lo que da lugar a su nombre. El redoblante también tiene un papel esencial en la ejecución del porro, creando variaciones improvisadas con un ritmo sincopado y característico del género.

2. Técnico-musical

Características musicales del Bambuco

Una característica universal del bambuco es su uso simultáneo de dos métricas superpuestas: 3/4 y 6/8.

Figura 1. Patrones Bambuco: características polimétricas y poli rítmicas.



Nota. Fuente: Transcripción de la revista Música, cultura y pensamiento | Vol. 1 | N° 1. (Sánchez, S, 2009, p. 128).

Figura 2. Patrones Bambuco: acompañamiento.



Ejemplo 9. La polimetría en la Tambora

Nota: El bajo (Guitarra) y el acento agógico característico del ritmo (Tiple). Fuente: Transcripción de la revista Música, cultura y pensamiento | Vol. 1 | N° 1. (Sánchez, S, 2009, p. 129).

Figura 3. Patrones Bambuco: Melodía $\frac{3}{4}$.



Nota: obra cuatro preguntas de Pedro morales Pino escrita original a $\frac{3}{4}$. Fuente: Transcripción de la revista Música, cultura y pensamiento | Vol. 1 | N° 1. (Sánchez, S, 2009, p. 122).

Figura 4. Patrones Bambuco: Melodía 6/8.



Nota: obra cuatro preguntas de Pedro morales Pino escrita a 6/8. Fuente: Transcripción de la revista Música, cultura y pensamiento | Vol. 1 | N° 1. (Sánchez, S, 2009, p. 122).

Características musicales del Tango

Durante el intercambio académico en la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina, se tomó una clase de folclore argentino y latinoamericano, y la maestra Silvina Argüello compartió un documento de la cátedra llamado “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. Donde se muestran las características musicales más características del tango a través de análisis de varias obras.

Figura 5. Modelos de acompañamientos: Bordoneo.



Nota: Patrón acompañamiento Bordoneo (Tango gran hotel victoria). Fuente: Transcripción del documento “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. (Argüello, S, 2022, p. 16).

Figura 6. Patrón anfibraco.



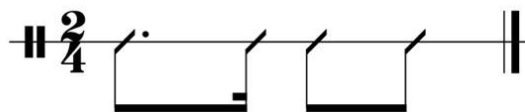
Nota: muy característico de la franja negra. Fuente: Creación propia transcrita de la indicación del documento “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. (Argüello, S, 2022, p. 16).

Figura 7. Tresillo español.



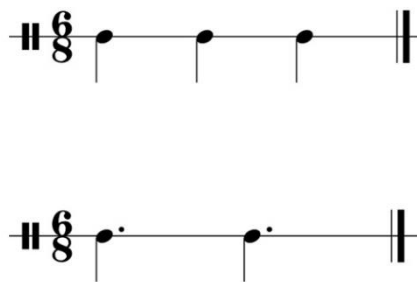
Nota: Gestación y Guardia vieja en Córdoba, Influencias europeas (principalmente españolas) y norteamericanas. Fuente: Transcripción del documento “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. (Argüello, S, 2022, p. 17).

Figura 8. Modelos de acompañamiento. Patrón de la habanera.



Nota: se retoma como base de la milonga en 1930 con Sebastián Piana. Fuente: Transcripción del documento “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. (Argüello, S, 2022, p. 18).

Figura 9. Modelos de acompañamiento. Patrón de la hemiola vertical.



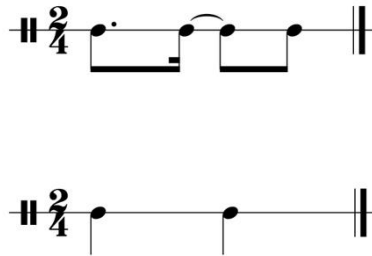
Nota: Fuente: Transcripción del documento “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. (Argüello, S, 2022, p. 19).

Figura 10. Modelos de acompañamiento. Reducción sonora de la hemiola.



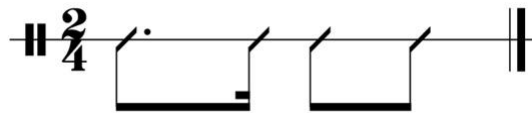
Nota: Fuente: Transcripción del documento “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. (Argüello, S, 2022, p. 19).

Figura 11. Modelos de acompañamiento. Patrón del tresillo cubano.



Nota: Fuente: Transcripción del documento “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. (Argüello, S, 2022, p. 19).

Figura 12. Ritmo de la habanera o tango.



Nota: Vuelve y se establece este Patrón rítmico y se reconoce como Ritmo de la habanera o tango. Fuente: Transcripción del documento “SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano. Herramientas para el análisis musical”. (Argüello, S, 2022, p. 19).

Características musicales de la chacarera

Figura 13. Forma y secuencia armónica.

Chacarera

Especie coreográfica del noroeste argentino.

INTRO	A	INTRO	A	INTRO	A	A o B
6 u 8 compases	8	6 u 8	8	6 u 8	8	8

(Se repite la forma)

Las chacareras más antiguas suelen ser monotemáticas.

Intro - Secuencia armónica (tradicional)

| V | I | V | I | V | I |

Chacarera doble

INTRO	A	INTRO	A	INTRO	A	A o B
6 u 8 compases	12	6 u 8	12	6 u 8	12	12

(Se repite la forma)

Las chacareras dobles más antiguas suelen ser monotemáticas.

Nota: La chacarera más antigua tiene un ciclo cerrado. Fuente: Martínez, X. (Comp.), & Mardones, M. (Coord.). (2011). Cajita de música argentina. Ministerio de Educación de la Nación. (p. 19).

Figura 19. Improvisación bombardino.



Nota: Sacada de la pieza el pájaro, cuarteto de clarinetes, porro palitiao. Fuente: Panadero, J. (2020). De 1 a 9 arreglos para clarinete basados en las bandas de viento formato pelayero. (p. 32).

Figura 20. Bozá en los clarinetes.



Nota: Sacado de la pieza María Varilla, porro palitiao. Panadero, J. (2020). De 1 a 9 arreglos para clarinete basados en las bandas de viento formato pelayero. (p. 35).

Marco metodológico

El trabajo “composición de una suite colombo- argentina para quinteto de maderas” con una duración de (15’:00”) aproximadamente, se realiza con el fin de enriquecer el repertorio para este formato. Adicionalmente, la intención es poder difundir y salvaguardar los ritmos tradicionales del bambuco, tango, chacarera y porro, donde cada género es un movimiento de la suite y tiene una duración entre (03’:30”) y (04’:00”) aproximadamente. Siendo así, que este proceso creativo se dividió en 4 fases.

Fase 1: Definición de la forma de la pieza: Suite

La autora quiere dejar plasmado un poco de la experiencia musical y cultural que vive cuando realiza el intercambio académico durante el segundo semestre del año 2022 en la Ciudad de Córdoba en Argentina; y así mismo, por el gusto que tiene hacia las músicas tradicionales de Colombia, se decide por componer una suite con el fin de recopilar en una sola pieza cuatro obras de diferentes géneros y regiones y lo primero que debe hacer antes de empezar a escribir, es comprender ¿qué es una suite y cuáles son sus características?

La suite es una forma musical que se desarrolló principalmente durante el periodo barroco y consiste en una serie de movimientos o piezas breves que suelen estar en la misma tonalidad, pero con diferencias de ritmo, tempo y carácter. Tradicionalmente, la suite estaba compuesta por un conjunto de danzas estilizadas, es decir, formas musicales basadas en danzas populares pero adaptadas para el ámbito culto; cada danza tenía un carácter único, lo que daba variedad y contraste a la secuencia completa de la suite. El término "suite" proviene del francés y significa "sucesión" o "secuencia", lo que refleja la estructura de este tipo de obra musical.

Durante el Barroco, la suite se componía principalmente de danzas europeas; aunque el orden de

los movimientos variaba, existían algunas danzas que eran comunes en la mayoría de las suites, como: *Allemande*: (De origen alemán, es una danza moderada en compás de 4/4), *Courante*: (De origen francés o italiano, con un compás rápido y en $\frac{3}{4}$), *Sarabande*: Una danza lenta y solemne de origen español, en compás de $\frac{3}{4}$, *Gigue*: De origen inglés, en compás de 6/8 o 12/8, era rápida y cerraba la suite (Fernández, R. 2002; Pérez, J. 2004).

Aparte de estas danzas básicas, las suites también podían incluir otros movimientos como *Preludios*, *Minués*, *Bourrées*, *Gavotas* y *Air*. El compositor Johann Sebastian Bach es especialmente conocido por sus Suites para violonchelo y Suites orquestales, que reflejan la estructura típica de la suite barroca. Por ejemplo, en sus Suites para violonchelo, Bach usa una sucesión de las danzas mencionadas, añadiendo su maestría contrapuntística y desarrollo melódico. Con el paso del tiempo la suite fue evolucionando, durante el Clasicismo empezó a desaparecer como forma autónoma, ya que fue reemplazada en popularidad por la sinfonía y la sonata, que eran más estructuradas. Sin embargo, en el Romanticismo y en los siglos posteriores, el concepto de suite volvió a ganar fuerza, aunque con cambios significativos. En lugar de estar basada exclusivamente en danzas, las suites románticas y modernas incluían movimientos de carácter más libre, a menudo temáticos o programáticos.

Una característica esencial de la suite es su flexibilidad estructural. Aunque las suites barrocas seguían un esquema más rígido de danzas, las suites posteriores permitieron a los compositores mayor libertad para incluir una variedad de formas musicales. Esto es especialmente notable en las suites orquestales del siglo XIX y XX, donde cada movimiento tiene su propio carácter e identidad, aunque todos estén conectados por un hilo temático o tonal. Otra característica importante es que las suites suelen tener un carácter contrastante entre

movimientos, lo que le permite al oyente disfrutar de un amplio rango de emociones y colores musicales dentro de una misma obra. Esta variación de carácter entre movimientos es uno de los rasgos que ha mantenido a la suite relevante a lo largo de los siglos. (Fernández, R. 2002; Pérez, J. 2004).

Figura 21. Suite.

Score

Extremos
(Suite Colombo-Argentina)
1. CIELO
(Bambuco)

Boderek Triviño López

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

E \flat

B \flat

E \flat

mf

mf

p

p

p

E \flat : I

V

I

Nota: Fuente: Creación propia.

Fase 2: Definición formato: Quinteto de maderas

La autora tiene experiencia tocando en diferentes formatos, y como el objetivo principal es difundir esta música, ella quería poder tocarla además de componerla, siendo así que tuvo varias opciones y al final decide hacerlo para el formato de quinteto de maderas porque era uno

en el cuál no había participado. Por otro lado, en cuánto empieza a buscar antecedentes sobre música latinoamericana para este formato en el programa, se encuentra con que hay poco material y esto termina de convencerla; sin embargo, antes de iniciar a componer se debía conocer y entender ¿qué es un quinteto de maderas, ¿cómo está compuesto, ¿cuáles son sus características?, y qué roles asignaría a cada instrumento según las necesidades de las piezas.

Un quinteto de maderas es un conjunto musical de cámara compuesto por cinco instrumentos de viento madera. Este formato es muy popular dentro de la música de cámara clásica y moderna, ya que permite una gran diversidad de colores tímbricos y texturas, debido a la variedad de sonidos que cada instrumento aporta al conjunto. A diferencia de los quintetos de cuerda o de metal, los instrumentos de un quinteto de maderas no son del mismo tipo, lo que enriquece las posibilidades sonoras. El quinteto de maderas está formado por los siguientes instrumentos:

Flauta: Instrumento de registro agudo, de sonido brillante y ligero; puede tocar tanto pasajes melódicos como rápidos. Oboe: Instrumento de doble lengüeta, con un timbre nasal y penetrante; su registro medio-alto se destaca por su expresividad. Clarinete: Posee un sonido suave y flexible, capaz de moverse ágilmente entre registros bajos y altos. Fagot: El instrumento de registro más grave del quinteto, con un timbre oscuro y a menudo utilizado para la base armónica. Corno inglés o trompa: Aunque no es un instrumento de viento madera, el corno inglés o la trompa a menudo se incluye en quintetos de maderas por su capacidad de integrar tanto con los vientos madera como con los metales, aportando calidez y cuerpo al conjunto (Pérez, J. 2005; Blázquez, C. 2008).

El quinteto de maderas se caracteriza por la riqueza tímbrica que surge de la combinación de estos instrumentos tan diversos. Cada uno tiene un color de sonido particular, y juntos forman un conjunto armónico equilibrado que puede interpretar desde obras del repertorio clásico hasta piezas contemporáneas. A menudo, las composiciones para quinteto de maderas aprovechan las capacidades expresivas de cada instrumento, alternando entre pasajes de gran lirismo y otros de ritmo más ágil y virtuoso.

La estructura de las obras para quinteto de maderas suele seguir las formas tradicionales de la música de cámara, como la sonata o el tema con variaciones, pero también se presta a experimentaciones modernas debido a la versatilidad de los instrumentos involucrados. Durante el siglo XX, compositores como Carl Nielsen, György Ligeti, y Paul Hindemith escribieron obras importantes para quinteto de maderas, ampliando su repertorio y explorando nuevas posibilidades en términos de estructura y sonoridad. Además, los quintetos de maderas se volvieron muy populares en el repertorio de música contemporánea, debido a la capacidad de los instrumentos para producir efectos inusuales y sonidos extendidos. (Pérez Gutiérrez, J. 2005; Blázquez, C. 2008).

Figura 22. Quinteto de maderas.



Nota: Foto de derecha a izquierda. Adriana Hernández (flauta), Selene Camelo (oboe), Boderek Triviño López (clarinete), Laura Silva (fagot) y Nicolás Velasco (corno). Fuente: Creación propia.

Fase 3: Análisis de los formatos tradicionales de cada género y composición para el quinteto de maderas

Bambuco

Este formato se distingue por la combinación de diversos instrumentos que se utilizan para acompañar la danza y la interpretación vocal. Estos son las principales características del formato instrumental tradicional del bambuco: Los instrumentos principales son: El Tiple: Instrumento de cuerda que se asemeja a una guitarra pequeña, con un sonido brillante y agudo. Es fundamental en la interpretación del bambuco, tanto en la melodía como en los acordes. La Guitarra: Utilizada para proporcionar armonía y ritmo, la guitarra acompaña a menudo a los

otros instrumentos y se encarga de marcar el compás. La Bandola: Instrumento de cuerda que puede variar en forma y tamaño, se utiliza en algunas interpretaciones de bambuco para enriquecer la textura musical. (Jaramillo, C. 2006).

Figura 23. Trio tradicional andino (Bambuco).



Nota: Foto de internet: Fuente: fundación del bambuco colombiano (2024).

Partiendo desde el formato tradicional del bambuco, el cual es el trio de guitarra, tiple y bandola, la autora decide asignar los siguientes roles a los instrumentos del quinteto de maderas:

Figura 24. Bambuco-Introducción.

The musical score is for a piece titled "Bambuco-Introducción". It is written for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The key signature is three flats (Bb, Eb, F), and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The Flute part starts with a melodic line in measure 1, marked *mf*, with a dynamic hairpin. The Oboe part enters in measure 2 with a counter-melody, also marked *mf*. The Clarinet in Bb plays a sustained harmonic line, marked *p*. The Horn in F plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The Bassoon plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic hairpins. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a new measure. The instruments are labeled on the left side of the score.

Nota: Esta primera sección es la introducción y el fagot está cumpliendo el rol de bajo, el corno está cumpliendo con el rol del acompañamiento ritmo armónico con un patrón muy característico del bambuco que son las 6 corcheas, el clarinete está completando la armonía, la flauta es la melodía principal y el oboe le responde con una contra melodía. Fuente: Creación propia.

Figura 25. Bambuco-Sección A.

The musical score for Bambuco-Sección A is written for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Bb Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is Bb major (two flats). The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning. Chord symbols are placed above the staff: Gm, Abm7, Bb7, Cm, Eb/Bb, C#°7, Bb7/D, and Cm/Eb. The dynamic marking *mf* is present in the Flute and Clarinet parts. Roman numerals are placed below the Bassoon staff: iii, IV7, V7, vi, K6/4, +VI7, V6/5, and vi6. The Flute part starts with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support.

Nota: En esta sección A, la melodía la inicia la flauta con el clarinete, pero inmediatamente se está pasando de un lado a otro entre el clarinete y el oboe, mientras que la flauta acompaña armónicamente y al final vuelve a tomar la melodía. Por otro lado, el bajo cambia de patrón rítmico y el corno pasa de acompañar ritmo-armónicamente a solo completar la armonía. Fuente: Creación propia.

Figura 26. Bambuco- Puente A-B.

The musical score for Bambuco- Puente A-B consists of two staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The bottom staff provides a rhythmic and harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is Bb major.

Nota: En los compases 21-24 el fagot y el corno hacen una frase con duración de 3 compases y medio como puente a la sección B. Fuente: Creación propia.

Figura 27. Bambuco-Sección B. Compases 24-31.

24

Fl. *f*

Ob. *mf*

B♭ Cl.

Hn. *p*

Bsn. *p*

Fm G Ab Db7 Cm7 D7/A G

iv10 4 2 V VI susV7 i Fr+6 V i

Nota: Desde el compás 24 hasta el primer pulso del compás 31 de la parte B, la flauta tiene la melodía y va el oboe haciendo la contra melodía. El clarinete descansa para darle menos carga a esa primera parte de la sección B. Por otro lado, el corno sigue haciendo acompañamiento armónico y el fagot pasa al patrón ritmo- armónico de corcheas. Fuente: Creación propia.

Figura 28. Bambuco-Sección B. Compases 32-36.

31 Cm Eb7Maj Cm Ab9 Bb7 Eb

Fl. *p* *f*

Ob.

B♭ Cl. *p*

Hn. *mf*

Bsn.

III7Maj i Eb: VI9/IV9 v7 I

Nota: En esta sección la melodía la toma el clarinete junto al corno con la contra melodía, seguidamente la flauta pasa a hacer el acompañamiento ritmo- armónico con arpeggios en corcheas y descansa el oboe para darle un cambio de color a la segunda parte de la sección B.

Fuente: Creación propia.

Figura 29. Bambuco-Puente compás 52-54.

Chord markings: Gb/Bb, C7, Fm, C

Dynamic markings: *mp*, *mf*, *mp*, *mp*, *mp*

First ending: 1

Chord progression: Fm: N, V7, i

En el compás 52 hay otro puente de dos compases y medio que nos lleva a abrir la sección C, sin embargo, en esta sección si tocan todos los instrumentos a excepción del oboe porque es quién abrirá la siguiente.

Figura 30. Bambuco- Sección C. Compases 54-62.

54

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Fm C B♭ G7 C Fm Db(#6) C F/C

mf

mf

mf

mf

mf

i V/vii V7/V V i A1+6 V V6/iv
4

Desde el compás 54 al compás 62 de la sección C, hay un juego de una melodía completa dividida entre el oboe, el clarinete y el corno, agregando a veces una segunda voz durante los primeros cuatro compases de la C. Así mismo, es allí donde retoma la melodía la flauta y la culmina con el corno. El bajo que es el fagot, hace en la primera sección de la C un patrón rítmico de cuatro compases y lo cambia a los últimos cuatro. Fuente: Creación propia.

Figura 31. Bambuco-Coda. Compases 65-71.

64

Fl.

Ob.

B♭ Cl. *f*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

Ab Fm9 Cm

VI iv9 i

Figura 32. Bambuco-Coda. Compases 72-76.

72

Fl. *mp*

Ob. *mf*

B♭ Cl.

Hn.

Bsn. *mf*

Fm Db/F G G7 Cm

N v V7 i

Figura 33. Bambuco-Coda. Final.

The image displays a musical score for the final section of a Bambuco-Coda. It consists of five staves of music. The first staff is the melody, starting with a second ending bracket (marked '2.') and a fermata. The second staff is the bass line. The third, fourth, and fifth staves are the harmonic accompaniment. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Above the first measure is the chord G7. Above the second measure is the chord Abm. Above the third measure is the chord Cm. Below the staves, the Roman numerals V7, vi, and i are aligned with the first, second, and third measures respectively. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings such as accents (>) and a fermata.

Nota: En la Coda, que es la parte final desde el compás 65 ilustrada en la figura. 31, la melodía la tiene el clarinete y lo acompañan el corno y fagot haciendo la parte ritmo- armónica con corcheas en arpegios, esto para darle un cambio de sonoridad y densidad a la pieza. Sin embargo, en la última sección desde el compás 72 ilustrada en la figura. 32, la melodía vuelve a repartirse empezando por el corno que va a oboe y cierra el corno con el clarinete para que vuelva a abrir la repetición. Y así, finalmente saltar a la segunda casilla en el compás 78 ilustrada en la figura. 33, y concluir en masa todos en el compás 82. Fuente: Creación propia.

Tango

El formato instrumental del tango comenzó con una estructura simple compuesta por violín, flauta y guitarra, la cual se mantuvo casi sin cambios hasta la incorporación del bandoneón, instrumento traído por inmigrantes alemanes hacia 1900. Originalmente utilizado en Europa para reemplazar al órgano en las iglesias. luteranas, el bandoneón no solo sustituyó a la flauta, sino que también imprimió un sello distintivo al tango gracias a su timbre y capacidad armónica; su incorporación aportó una mayor complejidad a la textura musical del tango. La guitarra, en los inicios del tango, jugó un papel importante en el desarrollo de la armonía funcional del género, a pesar de no seguir estrictamente las reglas armónicas de los conservatorios. La armonía en el tango es principalmente vertical, basada en el uso de acordes que permiten un contrapunto y movimiento de voces.

El tango también es una música de danza, por lo que las particularidades rítmicas afectan la armonía. En los estilos más bailables, el ritmo es más importante que la armonía, lo que da lugar a un ritmo armónico más lento. En los estilos más concertantes, ambos elementos se equilibran, con un ritmo armónico más rápido y variado. En los años 1910, el piano sustituyó a la guitarra, adoptando una técnica basada en la percusión rítmica.

La orquesta típica se consolidó a partir de la década de 1920, durante la Guardia Nueva, con una alineación de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. Esta formación se mantuvo durante muchos años, expandiéndose con la inclusión de violas y violonchelos en algunos casos. La evolución instrumental permitió que el tango adoptara nuevas formas interpretativas, desarrollándose en dos corrientes: la tradicional y la evolucionista. Julio De Caro fue pionero en la evolución musical, imponiendo un estilo que requería mayor integración y

estudio por parte de los músicos, lo que impulsó la creación de nuevas orquestas y estilos más vanguardistas (Martín, P., & Púa, C. 2010, p. 44-52).

Figura 34. Tango-Orquesta Típica Di Pasquale.



Nota: Fuente: Internet, página de la orquesta.

Teniendo en cuenta que es una orquesta conformada de violines, violoncellos, contrabajo, piano y bandoneón, la autora inicia la búsqueda de sonoridades con su composición de tango para el quinteto de maderas.

Figura 35. Tango-Introducción.

Score

Extremos

2. Caminos (Tango)

Boderek Triviño López

Adagio ♩ = 80

Flauta

Oboe

Clarinete en si \flat

Corno en fa

Fagot

mf

p

p

p

p

Gm

D

Gm:i

V

Nota: Esta primera parte es una introducción, donde el corno y el fagot están cumpliendo con su papel de bajo haciendo el pulso y el contratiempo. Seguidamente, la flauta hace el acompañamiento de bordoneo que se encuentra con la melodía que el oboe trae cada 2 compases y medio. Fuente: Creación propia.

Figura 36. Tango-Sección A. Compases 8-11.

A Allegro ♩=100

The score for measures 8-11 consists of five staves. The first two staves are marked *mp* and feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The third staff is marked *f* and contains a complex sixteenth-note figure with accents. The fourth and fifth staves are marked *mp* and feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The overall tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 100 beats per minute.

Figura 37. Tango-Sección A. Compases 12-15.

12

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. en sib *mp*

Cor *p*

Fig. *p*

The score for measures 12-15 features five staves. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are marked *p* and play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Clarinet in Bb (Cl. en sib) part is marked *mp* and features a complex sixteenth-note figure with accents. The Cor Anglais (Cor) part is marked *p* and plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Bassoon (Fig.) part is marked *p* and plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The overall tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 100 beats per minute.

Nota: En las figuras 36 y 37 se muestra la sección A, donde hay una melodía de dos compases que se repite para formar una frase de cuatro compases, y luego en el compás 12 se repite el patrón de la melodía de cuatro compases, pero con variación rítmica y armónica.

Fuente: Creación propia.

Figura 38. Tango-Transición ritmo-armónica. Compases 17-20.

The musical score for Figure 38 consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en sib), Cor Anglais (Cor), and Bassoon (Fg.). The key signature is B-flat major. The score covers measures 17 to 20. Measure 17 starts with a dynamic of *mf* and a chord of VI. Measure 18 has a dynamic of *dim.* and a chord of V/VI. Measure 19 has a dynamic of *mf* and a chord of VI. Measure 20 has a dynamic of *mf* and a chord of Dm:V/i. The Flute part is mostly rests. The Oboe, Clarinet, and Cor parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Nota: En el compás 17 arranca una transición ritmo- armónica de 4 compases para llegar a la sección B, donde hay una modulación. Fuente: Creación propia.

Figura 39. Tango-Sección B.

The musical score for 'Tango-Sección B' is arranged for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. en sib), Cor Anglais (Cor), and Bassoon (Fg.). The score is in 2/4 time and consists of five measures. The key signature has one flat (Bb). The harmonic progression is indicated by chords above the staff: Dm, A, Bb, A, and Dm. The Flute part starts with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a triplet in the second measure. The Oboe part has a triplet in the second measure. The Clarinet in Bb part is mostly silent. The Cor Anglais part has a dynamic marking of *mp* and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a dynamic marking of *mp* and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The bass line is marked with *mp* and includes harmonic markings: i, V7, VI, V7, and i.

Nota: En la sección B se puede notar como los bajos pasan a hacer el patrón ritmo armónico de 3+3+2, mientras la flauta hace la melodía y es acompañada por unas pequeñas respuestas del oboe, esto formado frases de cuatro compases que se repite transportada la melodía. Nota:

Fuente: Creación propia.

Nota: En las figuras 40 y 41 se muestra la última sección de la pieza, donde se muestra que se mantiene las dos frases cada una de cuatro compases variando en el ritmo y armonía, sin embargo, los bajos están divididos, mientras que el corno junto al oboe está haciendo el patrón 3+3+2. El fagot hace el papel del bajo ejecutando cuatro negras en la articulación de marcato. Por último, cabe resaltar que en toda la pieza se pueden identificar los patrones más característicos del tango, como por ejemplo el tresillo español y la base de tango o habanera.

Chacarera

Su formato instrumental tradicional es simple pero eficaz, permitiendo a los músicos crear una rica textura rítmica que acompaña a la danza. Estos son los principales aspectos del formato instrumental tradicional de la chacarera: Los principales instrumentos son: La Guitarra: Es el instrumento fundamental en la chacarera. Su función principal es marcar el compás de 6/8, ejecutando un rasgueo que combina acordes con patrones rítmicos sincopados. Bombo legüero: Este tambor de doble parche se utiliza para marcar el ritmo base de la chacarera; su sonido profundo y resonante proporciona el pulso que guía tanto a los músicos como a los bailarines. Violín: En muchas versiones tradicionales, el violín aporta la melodía principal, con frases largas y ornamentadas que contrastan con el ritmo marcado por la guitarra y el bombo. Bandoneón (en algunas versiones): Aunque más común en otros géneros folclóricos, el bandoneón puede usarse para enriquecer la textura armónica y melódica en la chacarera.

El ritmo de la chacarera es sincopado y se ejecuta en compás de 6/8. La guitarra y el bombo trabajan juntos para crear un patrón rítmico que alterna entre notas largas y cortas, creando un flujo constante que acompaña la danza. El bombo legüero es especialmente importante en la chacarera, marcando los golpes principales del compás y reforzando la síncopa

característica. La guitarra lleva el patrón armónico, mientras el bombo proporciona la base rítmica. La interacción entre estos dos instrumentos es esencial para mantener el carácter rítmico de la chacarera. El violín aporta la melodía, en muchos casos improvisada o basada en los temas tradicionales de la chacarera; así mismo dialoga con la base rítmica proporcionada por la guitarra y el bombo, creando un contraste entre la melodía y el ritmo. (Reynoso, C. 2022; Salazar, M. 2015).

Figura 42. Formato instrumental típico de la chacarera.



Nota: Imagen sacada de YouTube.

Ahora se podrá ver cómo se llevó a cabo el proceso creativo de la chacarera incorporando sus patrones rítmicos característicos.

Figura 43. Chacarera-Introducción.

Score

Extremos

3. Experiencias (Chacarera)

Flauta

Oboe

Clarinete en si \flat

Corno en fa

Fagot

Am C

p

mf

p

p

Am: i III

Nota: Esta primera sección viene siendo como una introducción, sin embargo, al repetirse cada que se va a un tema se nombró signo. Está compuesta por ocho compases exactamente iguales rítmicamente, solo cambia la melodía según la armonía. En esta primera sección de la pieza la melodía la lleva el clarinete mientras que el corno toma su rol de guitarra siguiendo las acentuaciones. El fagot cumple el rol de bombo, así mismo el oboe completa la armonía y la flauta descansa. Fuente: Creación propia.

Figura 44. Chacarera-Sección A.

The musical score for 'Chacarera-Sección A' consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting with a box labeled 'A' above the first measure. It begins with a half note chord 'Am' and a melody of eighth notes. The second staff is a bass line with a half note chord 'Am' and a melody of quarter notes. The third staff is a piano accompaniment with a melody of eighth notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a melody of eighth notes. The fifth staff is a piano accompaniment with a melody of quarter notes. Dynamics include *mf* and *p*. Chord symbols 'Am' and 'E' are present. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations.

Nota: En esta sección de A, la melodía se vuelve asimétrica y tiene una duración de dos frases divididas igual, y la lleva la flauta. El fagot sigue en su rol de bombo, el corno de guitarra y el clarinete pasa a complementar el ritmo y la armonía, mientras que el oboe con blancas con punto completa la armonía. Fuente: Creación propia.

Figura 45. Chacarera-Sección B. Compases 38-42.

The musical score for Chacarera-Sección B, measures 38-42, is presented in five staves. The Flute (Fl.) part begins with a first ending (1. Am) and a second ending (2. Am) marked with a box 'B'. The Oboe (Ob.) part begins with a first ending (1. mf) and a second ending (2. mf) marked with a box 'B'. The Clarinet in B-flat (Cl. en sib.) part begins with a first ending (1. mf) and a second ending (2. mf) marked with a box 'B'. The Horn in F (Cr. en fa) part begins with a first ending (1. mf) and a second ending (2. mf) marked with a box 'B'. The Bassoon (Fg.) part begins with a first ending (1. i) and a second ending (2. i) marked with a box 'B'. The score includes dynamics (mp, mf) and articulation marks (accents).

Nota: En esta primera sección de la B, el fagot hace el ritmo que venía trabajando el corno, pero sin perder su rol, porque el corno pasa a hacer melodía junto al oboe que sigue siendo asimétrica, pero con dos compases adicionales; siendo así, que es la flauta la que pasa a hacer el rol de guitarra, y el clarinete acompaña y completa la armonía. Fuente: Creación propia.

Figura 46. Chacarera-Sección B. Final.

The musical score for 'Chacarera-Sección B. Final' is arranged for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. en sib), Horn in F (Cor. en fa), and Bassoon (Fg.). The score begins at measure 44. The Flute part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with accents. The Oboe part provides harmonic support with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet in Bb part plays a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Horn in F part plays a rhythmic pattern with a piano (*p*) dynamic. The Bassoon part plays a rhythmic pattern with a piano (*p*) dynamic. The score includes various dynamics and articulations, such as accents and slurs. Chord symbols C, E7, and Am are indicated above the staff. Fingerings are marked with letters like v, i, III, v, i, i.

Nota: En la última parte de la sección B, la melodía la toma el clarinete. El corno y la flauta hacen de guitarra, mientras el fagot es bombo y el oboe completa la armonía. Fuente: Creación propia.

Porro

Su formato instrumental se caracteriza por la utilización de instrumentos de viento y percusión, lo que le otorga un carácter festivo y bailable. Estos son los principales del formato instrumental tradicional del porro palitiao: Trombón y Trompeta: Los instrumentos de viento son los protagonistas en el porro palitiao. Las trompetas suelen llevar la melodía principal, mientras que los trombones proporcionan armonías graves y contrapuntos que enriquecen el conjunto. Clarinete: En el porro palitiao, el clarinete juega un papel importante en el "bozá", una sección donde el clarinete domina la melodía, mientras los demás instrumentos improvisan armónicamente.

Bombardino: Es un instrumento de viento que refuerza la sección armónica, colaborando con el trombón y la trompeta en la construcción del diálogo melódico.

Bombo: En la percusión, el bombo marca el ritmo base del porro, proporcionando un pulso constante. Durante el "paliteo", el bombero golpea los bordes del bombo, generando un ritmo característico que da nombre al porro palitiao.

Caja: Este tambor pequeño complementa el ritmo, aportando detalles sincopados que contribuyen al carácter festivo del porro.

El porro palitiao se caracteriza por su ritmo sincopado en compás de 2/2 o compás partido. La percusión juega un papel clave, con el bombo y la caja manteniendo un patrón rítmico constante que guía a los bailarines y a los demás músicos. El "paliteo" es una técnica rítmica donde el bombero deja de golpear el parche del bombo y empieza a golpear los bordes del tambor o una tablilla colocada sobre el bombo, generando un sonido distintivo. Los instrumentos de viento, principalmente las trompetas, clarinetes y bombardinos, mantienen un diálogo melódico. Las trompetas y clarinetes preguntan, mientras los bombardinos y trombones responden, creando un contrapunto dinámico. (Ochoa et al.,2012).

Figura 47. Formato tradicional del Porro.



Nota: fuente: (Ochoa et al., 2022). Los diferentes porros en Colombia.

Después de conocer el papel que juega cada instrumento del formato tradicional en el porro, la autora inicia el proceso compositivo de la siguiente manera.

Figura 48. Porro-Danza.

Score

Extremos

4. Vida
(Porro)

Boderek Triviño López

DANZA
Andante Cm G7

The musical score is for a piece titled "Extremos" by Boderek Triviño López, specifically the section "4. Vida (Porro)". It is a score for a woodwind quintet, including Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en si (Soprano Clarinet), Corno en fa (F Horn), and Fagot (Bassoon). The score is in C minor (Cm) and 4/4 time. It begins with a "Danza" section at an "Andante" tempo. The Oboe part is marked *mf* and *accel* at the end. The Horn and Bassoon parts are marked *mp* and *V7* respectively. The Flute part is mostly silent, indicated by a long rest. The Clarinet part is also mostly silent. The Oboe part has a melodic line that starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, and ends with a triplet of eighth notes. The Horn and Bassoon parts provide harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

Nota: Esta primera sección es la Danza, donde viene a una velocidad menor a la del porro y en este caso la melodía la hace el oboe mientras el corno y el fagot lo acompañan armónicamente.

Fuente. Creación propia.

Figura 49. Porro-Sección A.

Nota: En la sección A, la melodía la lleva la flauta y el oboe descansa. El clarinete y el corno están haciendo el papel de acompañamiento de trombones y trompetas y el fagot hace el ritmo característico del bajo. Fuente. Creación propia.

Figura 50. Porro-Sección B.

Nota: En la sección B, el clarinete hace el papel de la trompeta con la melodía y el oboe responde, mientras que el corno hace una variación al ritmo de los trombones y el fagot también hace otro patrón en el bajo. Fuente. Creación propia.

Figura 51. Porro-Primer Sección Bozá (Solo del corno).

The musical score for Figure 51 consists of five staves: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. en sib (Clarinet in B-flat), Cor (Horn), and Fg. (Bassoon). The music is in 4/4 time and B-flat major. The Flute and Clarinet parts play a melodic line with accents, while the Oboe provides a rhythmic accompaniment. The Horn part features a solo with a melodic line. The Bassoon part provides a low-frequency accompaniment. Chord symbols Cm, G7, and Cm are indicated above the staff, and figured bass symbols i, v7, and i are indicated below the staff.

Nota: Esta es la sección del Bozá, donde los clarinetes hacen el mambo mientras el bombardino improvisa, siendo así que en este caso la flauta hace la segunda voz para apoyar el clarinete y completar la armonía. El corno hace el papel del bombardino y hace el solo. Así mismo, el oboe está haciendo el acompañamiento ritmo armónico que harían las trompetas y trombones y el fagot hace otra variación al bajo. Fuente. Creación propia.

Figura 52. Porro- Segunda sección Bozá (solo del clarinete).

71

Fl.

Ob.

Cl. en sib

Cor.

Fg.

G7

Cm

V7

i

Nota: En el compás 71 vuelve el Bozá, pero esta vez la línea de los clarinetes lo hacen la flauta y el oboe porque el clarinete es quién hace el solo, y el corno y el fagot se mantienen con el mismo rol. Fuente. Creación propia.

Figura 53. Porro-Danza Final.

The image shows a musical score for a piece titled 'DANZA' in 'Andante' tempo. The score is written for a piano and features five staves. The key signature is C minor (Cm), and the time signature is 4/4. The score begins with a piano (p) dynamic, which then changes to mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf). The music consists of a steady bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand. The score concludes with a V7 chord and a Cm: i chord. The tempo is marked 'Andante'.

Nota: Para finalizar la obra se vuelve a la danza más lenta. Fuente. Creación propia.

Fase 4. Grabación del primer movimiento de la suite y difusión por medio de YouTube.

Durante esta fase de la metodología, se inició el proceso de edición de las partituras individuales, seguidamente se convocan a los músicos para así gestionar horas de ensayo y grabación. De esta manera, se consigue a la persona encargada de la producción del audio y video. Una vez organizado todo lo anterior, se realizó la grabación de audio y video; posteriormente, los archivos se envían para la respectiva edición y después regresa a manos de la

autora, quién lo sube a la plataforma de YouTube y lo difunde por sus redes sociales para que sea escuchado.

Figura 54. Quinteto de maderas. Grabación.



Nota: Foto inédita. Fuente: Creación propia.

Figura 55. Foto Video en YouTube-Difusión.



Nota:

Captura de pantalla al YouTube. En esta imagen, se puede visualizar como a los 3 días de haberse subido a la plataforma de YouTube, tuvo una buena respuesta a la difusión.

Conclusiones

- Durante el proceso investigativo se analizaron los elementos musicales como el ritmo, la melodía y la armonía de los cuatros (4) géneros, y se concluye que, aunque son distintos ritmos, y están alejados geográficamente entre sí, se encuentra un poco de similitud entre ellos. Empezando por el bambuco y la chacarera, los cuales se pueden escribir a $6/8$ o a $3/4$ e incluso ambos son birrítmicos. Así mismo, su célula rítmica más característica de la melodía es el silencio de corchea y cinco corcheas; y el bajo está alternando con negra-corchea o corchea-negra. Sin embargo, a nivel armónico si está una gran diferencia y es que el bambuco tiene más riqueza de acordes y actualmente se ha implementado incluso un poco de acordes no comunes como lo vemos en la composición; y por el lado de la chacarera, este género maneja una armonía cerrada de I-V durante toda la pieza como también se evidencia en la composición. Del mismo modo, se encuentra que los cuatro géneros tienen influencia africana y de allí se generaron los ritmos más característicos de cada uno e incluso en su momento estuvo latente el racismo para el reconocimiento de los mismos.

- En las composiciones, se puede notar que fueron seleccionados los patrones rítmicos, melódicos y armónicos para la construcción de cada pieza y se concluye que es muy importante conocer esta información porque es vital para no perder el rumbo durante el proceso de creación, y así mismo, permitir que no se pierda la esencia del ritmo tradicional y se pueda identificar fácilmente.

- Componer una suite colombo-argentina de cuatro movimientos trae consigo muchos retos, entre ellos el más grande es lograr plasmar las ideas de la compositora en cada movimiento, manteniendo la esencia de los ritmos tradicionales. Por ende, se concluye que en la

nueva creación y con el apoyo del material recopilado en el proceso investigativo se logró sacar un producto desde la mente creativa de la autora, sin embargo, en los anexos se puede encontrar el score completo de la suite donde se evidencia como se respeta y utiliza las características musicales de cada género.

- Se realizó la debida gestión de las partituras, los músicos, el productor, y los tiempos de ensayo para poder grabar el audio y video del primer movimiento de la suite colombo-argentina, dando como resultado el enlace a YouTube que se encuentra en los anexos, donde se evidencia que si fue posible el montaje y grabación del mismo para ser difundido por medio de las redes sociales.

Resultados

- Se conoció y aprendió sobre diferentes géneros y ritmos musicales, y el cómo escribirlos según sean sus características rítmicas, armónicas y melódicas.
- Se consiguió terminar la suite completa de cuatro (4) movimientos para el formato de quinteto de maderas, con una duración de 15 minutos aproximadamente; en donde se aplicó los conocimientos rítmicos, armónicos y melódicos característicos de cada uno.
- Se logró hacer la edición de partituras individuales, conseguir los músicos, coordinar el ensamble y grabar el primer movimiento de la suite con éxito.
- Se realizó la debida difusión del video del primer movimiento a través de la plataforma digital de YouTube.

Bibliografía

Aguilar, M. del C. (2007). *Folklore para armar*. Edición del Autor.

Argüello, S. (2022). *SOBRE EL TANGO EN CÓRDOBA... ¡BIEN AHÍ! Hacia un estilo del tango provinciano*. (p. c. UNC, Recopilador) Córdoba Capital, Córdoba, Argentina.

Blázquez, C. (2008). *La música de cámara y sus formaciones*. Editorial Alianza.

Caventer, K. (2010). *El tango argentino*. La BloGoteca de Babel, 1(1), Artículo 2. Bowling Green State University.

Cruz, M. (2002). *Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano*. *Nómadas (Col)*, 17, 219-231. Universidad Central.

González, C. (2018). *El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento*: Buenos Aires, París, Buenos Aires. *Investigaciones Socio Históricas Regionales*, 22. CONICET. <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>.

Fernández, R. (2002). *Historia de la música occidental: Desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*. Editorial Alianza.

García, J. (2011). *Homenaje latinoamericano: El pasillo colombiano, el chamamé argentino y la bossa nova brasileña*. (Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Proyecto Curricular de Artes Musicales).

García, O. (2018). *Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro en el tango*. *Revista Argentina de Musicología*, 18, 91-124.

- Jaimes, D. (2012). *Nuevas músicas colombianas: Entre porros, cumbias y fandangos*. Universidad Autónoma de Bucaramanga, Departamento de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes, Facultad de Música.
- Jaramillo, C. (2006). *Música tradicional colombiana: Instrumentos y géneros*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- León, S. (2018). *MUSICA SIN FRONTERAS*. Quito.
- Martín, P., & Púa, C. (2010). *La armonía en el tango: Un estudio desde el análisis armónico*. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología. Santiago, Chile.
- Martínez, X. (Comp.), & Mardones, M. (Coord.). (2011). *Cajita de música argentina*. Ministerio de Educación de la Nación.
- Ochoa, et al. (2022). *Los diferentes porros en Colombia*. Universidad de Antioquia, Departamento de Música, Grupo de investigación Músicas Regionales. ISBN: 978-628-7519-55-8.
- Ospino, A. (2020). *La riqueza armónica y rítmica de Colombia desde el porro de la Suite N.4 de Gentil Montaña*. Universidad de Pamplona, Facultad de Artes y Humanidades, Programa de Música. Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Música, modalidad: Recital de grado.
- Panadero, J. (2020). *De 1 a 9 arreglos para clarinete basados en las bandas de viento formato pelayero*. Universidad El Bosque, Facultad de Creación y Comunicación, Programa de Formación Musical. Proyecto de investigación- Creación para optar por el título de Maestro en Músicas Colombianas.

- Pérez, J. (2005). *Instrumentos musicales: Historia, tipos y características*. Editorial Akal.
- Ramírez, M. (2015). *Aportes interpretativos del bajista Willy González a la música popular del noroeste argentino: vidala, zamba y chacarera*. Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogotá D.C.
- Reynoso, C. (2022). *Variedades y orígenes de la chacarera*. Universidad de Buenos Aires.
<https://uba.academia.edu/CarlosReynoso>
- Rodríguez, E., & Martínez, A. (s.f.). *Contribuciones al análisis formal del tango*. Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica.
- Ruales, C. (2021). *Creación y producción de 3 adaptaciones para bajo eléctrico, fundamentadas en la implementación de bases ritmo-melódicas presentes en: el Son sureño de la región andina sur colombiana, la Zamba del noroeste argentino y el Festejo peruano*. Universidad de Cundinamarca. [Documento PDF].
- Salazar, M. (2015). *Folclore argentino: Tradición y música*. Ediciones del Folklore.
- Sánchez, S. (2009). *Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia*. *Música, Cultura y Pensamiento*, 1(1), 115-130. Conservatorio del Tolima.
- Torres, M. (2021). *Exploración de las técnicas extendidas del corno francés en los ritmos latinoamericanos de Pasillo Colombiano y Guaranía paraguaya*. Universidad El Bosque. [Documento PDF].

Anexos

Anexo 1

Score de la suite:

https://drive.google.com/file/d/14K09WvrgB0ZADdMH5Xz74T06q5iYLozZ/view?usp=drive_link

Anexo 2

Video Suite. Movimiento I:

https://docs.google.com/document/d/1r_VxN-RRMTzh9eLRkQ-3T-Fv_TiFcZVAc0pC8s12aog/edit?usp=drive_link