

**DOS COMPOSICIONES A PARTIR DE LA FUSIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES
DEL PASAJE LLANERO Y POP-ROCK**

ALEJANDRA PIRACHICÁN MARTINEZ

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, COLOMBIA
2021**

**DOS COMPOSICIONES A PARTIR DE LA FUSIÓN DE ELEMENTOS MUSICALES
DEL PASAJE LLANERO Y POP-ROCK**

ALEJANDRA PIRACHICÁN MARTINEZ

CÓDIGO: 2015275035

C.C. 1020735679

Trabajo de grado como requisito para optar al título de Licenciada en Música

ASESOR ESPECÍFICO:

Rodolfo Antonio Losada Méndez

ASESOR DE GRUPO:

Mónica Sofía Briceño Robles

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, COLOMBIA**

2021



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Música

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

“DOS COMPOSICIONES A PARTIR DE LA FUSION DE ELEMENTOS MUSICALES DEL PASAJE LLANERO Y POP-ROCK”

PRESENTADO POR LA ESTUDIANTE:

ALEJANDRA PIRACHICAN MARTINEZ

Código: 2015275035

C.C. No. 1.020.735.679

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. El presente trabajo de grado aporta elementos valiosos a la comunidad académica, a la pedagogía musical, donde por medio de la sistematización registra los procesos creativos.
2. Este documento brinda herramientas metodológicas que permite ser establecido como precedente en la formulación de futuros procesos compositivos.
3. El trabajo es pertinente por su aporte al creciente interés compositivo en los estudiantes de la Licenciatura en Música de la UPN, como antecedente de estructura y forma de abordar la investigación – creación.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Silvia Bibiana Ortega Ruíz		4.4
Jurado 2 - lector	Oscar Javier Vargas Orbezo		4.4
Asesor	Rodolfo Antonio Losada Méndez	 Firma escaneada	4.4

Nota final (4.4) Cuatro puntos cuatro

Dado en Bogotá D.C. a los veinticinco días (25) del mes de agosto de 2021.

RESUMEN

En este trabajo se documenta el proceso creativo para componer dos obras vocal instrumental (“Floreciendo” y “Morena”) que fusionan algunos elementos de los géneros musicales: Pasaje Llanero y Pop-Rock; a partir de la búsqueda, la selección y el análisis musical de tres obras representativas de cada género. Para esto se hace una mirada previa al contexto histórico en el que surgieron los géneros a fusionar y que junto a los elementos musicales característicos extraídos a partir del análisis musical de las piezas seleccionadas, se articula una serie de decisiones con el fin de lograr dos composiciones (como proceso creativo) evidenciando dicha fusión. donde se aprecia la constante interacción entre la práctica creativa, la reflexión y análisis del proceso creativo.

Palabras clave: Fusión, Pop-Rock, Pasaje Llanero, Composición – Morena y Floreciendo.

ABSTRACT

This work documents the creative process to compose two instrumental vocal works (“Floreciendo” and “Morena”) that merge some elements of the musical genres: Pasaje Llanero and Pop-Rock; from the search, selection and musical analysis of three representative works of each genre. For this, a preliminary look is made at the historical context in which the genres to be merged emerged and that together with the characteristic musical elements extracted from the musical analysis of the selected pieces, a series of decisions are articulated in order to achieve two compositions (as a creative process) evidencing said fusion. where the constant interaction between creative practice, reflection and analysis of the creative process is appreciated.

Keywords: Fusion, Pop-Rock, llanero passage, Composition - Morena y Floreciendo.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	2
1.1. PREGUNTA INVESTIGATIVA.....	4
1.2. PREGUNTAS - PROCESO DE CREACIÓN	4
1.3. OBJETO DE ESTUDIO.....	4
1.4. JUSTIFICACIÓN	5
1.5. OBJETIVO GENERAL.....	5
1.6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	5
1.7. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS.....	6
2. MARCO TEÓRICO	8
2.1. Fusión.....	8
2.2. Música llanera.....	11
2.2.2. Contexto histórico	11
2.2.3. Pasaje Llanero	15
2.2.4. Pasaje Criollo.....	17
2.2.5. Pasaje estilizado o “estilizao”	17
2.2.6. Pasaje Torrealbero	18
2.2.7. Pasaje Apureño	18
2.2.8. Pasaje Aragueño	18
2.3 Música Pop – Rock.....	19
2.3.1. Contexto histórico	20
2.2.2. Referentes	22
2.5. Análisis Musical.....	23
3. DISEÑO METODOLÓGICO	26
4. DESARROLLO.....	28
FASE PREVIA AL PROCESO DE CREACIÓN.....	28
4.1. Parámetros de elección de obras a analizar	28
4.2. Análisis musical y extracción de Elementos de Obras referente.....	29
4.2.2. Cajón de Arauca apureño – (criollo) Ángel Custodio Loyola.....	29

4.2.3. Olas del río Atamaica – Francisco Montoya (criollo).....	37
4.2.4. Muchacha de ojazos negros – Juan Vicente Torrealba (estilizado).....	44
4.2.5. Coldplay – Yellow	51
4.2.6. Soda stereo –te para 3	59
4.2.7. Café Tacuba – Eres	63
FASE PROCESO CREATIVO	70
4.3. Proceso de Creación.....	70
4.3.1. Floreciendo – Alejandra Pirachicán	70
4.3.2. Morena – Alejandra Pirachicán	77
FASE POS – CREACIÓN	84
4.4. Análisis musical “Floreciendo”	84
4.5. Análisis musical “Morena”	91
4.6. Fusión.....	96
CONCLUSIONES	99
LISTA DE REFERENCIAS	101
ANEXOS	103
Partitura Floreciendo – Alejandra Pirachicán.....	103
Partitura Morena – Alejandra Pirahicán	115
Partitura Cajón de Arauca Apureño	136
Partitura Olas de río Atamaica.....	140
Partitura Muchacha de ojazos negros.....	143
Partitura Yellow.....	146
Partitura Té para tres- Soda Stereo.....	149
Partitura Eres – Cafe tacuba.....	153
LISTA DE ILUSTRACIONES	
<i>Ilustración 1. Arpa llanera, maracas, bandola y cuatro llanero.....</i>	<i>14</i>
<i>Ilustración 2. Bandolín, bandolón, cirrampla y furruco.</i>	<i>15</i>
<i>Ilustración 3. Rock en su sentido general - Música Rock/Pop (Castillo, 2011, p.16)</i>	<i>20</i>

<i>Ilustración 4. Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. (López C. p.168).</i>	26
<i>Ilustración 5. Introducción compás 1 – 10, transcripción Cajón de Arauca Apureño.</i>	32
<i>Ilustración 6. Estrofa compás 21 - 30, transcripción Cajón de Arauca Apureño.</i>	32
<i>Ilustración 7. Precoro compas 37 - 44, transcripción Cajón de Arauca Apureño.</i>	33
<i>Ilustración 8. Coro compas 45 - 55, transcripción Cajón de Arauca Apureño.....</i>	34
<i>Ilustración 9. Síncopa compas 21 - 25, transcripción Cajón de Arauca Apureño.....</i>	35
<i>Ilustración 10. Patrones rítmicos, Cajón de Arauca Apureño.....</i>	35
<i>Ilustración 11. Patrones rítmicos, Cajón de Arauca Apureño.....</i>	35
<i>Ilustración 12. Base rítmica bajo, Cajón de Arauca Apureño.....</i>	35
<i>Ilustración 13. Base rítmica y variación maracas, Cajón de Arauca Apureño.....</i>	36
<i>Ilustración 14. Melodía compás 31 -35, Cajón de Arauca Apureño.</i>	37
<i>Ilustración 15. Melodía compás 46 - 50, transcripción Cajón Arauca Apureño.....</i>	37
<i>Ilustración 16. Introducción compás 1 - 8, transcripción Olas del río Atamaica.</i>	40
<i>Ilustración 17. Estrofa compás 13 - 18, transcripción Olas del río Atamaica.</i>	40
<i>Ilustración 18. Estrofa compás 19 - 24, transcripción Olas del río Atamaica.</i>	41
<i>Ilustración 19. Coro compás 25 - 32, transcripción Olas del río Atamaica.....</i>	41
<i>Ilustración 20. Fin compás 52 - 59, transcripción Olas del río Atamaica.....</i>	42
<i>Ilustración 21. Síncopa compás 19 - 24, transcripción Olas del río Atamaica.....</i>	43
<i>Ilustración 22. Melodía compás 25 - 30, transcripción Olas del río Atamaica.....</i>	43
<i>Ilustración 23. Melodía compás 25 - 30, transcripción Olas del río Atamaica.....</i>	44
<i>Ilustración 24. Introducción compás 1 - 16, transcripción Muchacha de ojazos negros. 46</i>	
<i>Ilustración 25. Estrofa compás 17 - 24, transcripción Muchacha de ojazos negros.....</i>	47
<i>Ilustración 26. Coro compás 33 - 49, transcripción Muchacha de ojazos negros.</i>	47
<i>Ilustración 27. Puente compás 50 - 57, transcripción Muchacha de ojazos negros.....</i>	48
<i>Ilustración 28. Patrones rítmicos, Muchacha de ojazos negros.</i>	49
<i>Ilustración 29. Patrones rítmicos bajo, transcripción Muchacha de ojazos negros.</i>	49
<i>Ilustración 30. Base rítmica y variación del cuatro, transcripción Muchacha de ojazos negros.....</i>	49
<i>Ilustración 31. Melodía compás 1- 35, transcripción Muchacha de ojazos negros.</i>	50
<i>Ilustración 32. Melodía compás 29 - 49, transcripción Muchacha de ojazos negros.</i>	51

<i>Ilustración 33. Introducción compás 1 - 10, transcripción Yellow.....</i>	<i>54</i>
<i>Ilustración 34. Estrofa compás 11 - 20, transcripción Yellow.....</i>	<i>55</i>
<i>Ilustración 35. Coro compás 31 - 38, transcripción Yellow.....</i>	<i>55</i>
<i>Ilustración 36. Acéfalo compás 30 - 34, transcripción Yellow.</i>	<i>56</i>
<i>Ilustración 37. Melodía compás 11 - 20, transcripción Yellow.....</i>	<i>58</i>
<i>Ilustración 38. Melodía compás 30 - 38, transcripción Yellow.....</i>	<i>58</i>
<i>Ilustración 39. Estrofa compás 17 - 34, transcripción Té para tres.</i>	<i>60</i>
<i>Ilustración 40. Ritmo base compás 55 - 60, transcripción Té para tres.</i>	<i>61</i>
<i>Ilustración 41. Ritmo predominante bajo, transcripción Té para tres.</i>	<i>62</i>
<i>Ilustración 42. Variación rítmica bajo, transcripción Té para tres.....</i>	<i>62</i>
<i>Ilustración 43. Melodía compás 17 - 34, transcripción Té para tres.....</i>	<i>63</i>
<i>Ilustración 44. Introducción compás 1 - 5, transcripción Eres.....</i>	<i>65</i>
<i>Ilustración 45. Estrofa compás 50 - 57, transcripción Eres.</i>	<i>65</i>
<i>Ilustración 46. Coro compás 22 – 30, transcripción Eres.....</i>	<i>66</i>
<i>Ilustración 47. Interludio compás 36 - 39, transcripción Eres.....</i>	<i>67</i>
<i>Ilustración 48. Coda compás 59 - 62, transcripción Eres.....</i>	<i>67</i>
<i>Ilustración 49. Coda coros compás 62 - 63, transcripción Eres.</i>	<i>67</i>
<i>Ilustración 50. Ritmo compás 18 - 21, transcripción Eres.</i>	<i>68</i>
<i>Ilustración 51. Melodía compás 1 - 41, transcripción Eres.....</i>	<i>69</i>
<i>Ilustración 52. Finca Familiar Planas – Meta, 2018.</i>	<i>70</i>
<i>Ilustración 53. Finca Familiar Planas – Meta, 2018.</i>	<i>70</i>
<i>Ilustración 54. Armonía y arpegiado introductorio cuatro, Floreciendo.</i>	<i>72</i>
<i>Ilustración 55. Melodía resultante compás 8 – 24, Floreciendo.</i>	<i>73</i>
<i>Ilustración 56. Formato instrumental, Floreciendo.</i>	<i>76</i>
<i>Ilustración 57. Melodía y letra, Morena.</i>	<i>80</i>
<i>Ilustración 58. Arpegiado introductorio compás 1 – 8, Morena.</i>	<i>81</i>
<i>Ilustración 59. Arpegiado introductorio compás 9 - 16, Morena.....</i>	<i>82</i>
<i>Ilustración 60. Introducción Arpa compás 1 – 35, Morena.</i>	<i>82</i>
<i>Ilustración 61. Introducción B voces, Morena.</i>	<i>83</i>
<i>Ilustración 62. Introducción compás 1 – 8, Floreciendo.....</i>	<i>86</i>
<i>Ilustración 63. Estrofa compás 9 - 16 , Floreciendo.....</i>	<i>86</i>

<i>Ilustración 64. Llamado 2 compás 9 - 16, Floreciendo.....</i>	<i>87</i>
<i>Ilustración 65. Llamado 2 compás 17 - 24, Floreciendo.....</i>	<i>87</i>
<i>Ilustración 66. Respuesta compás 25 – 32, Floreciendo.....</i>	<i>88</i>
<i>Ilustración 67. Coro compás 105 – 112, Floreciendo.....</i>	<i>88</i>
<i>Ilustración 68. Coro compás 113 – 118, Floreciendo.....</i>	<i>88</i>
<i>Ilustración 69. Solo compás 119 - 126 , Floreciendo.</i>	<i>89</i>
<i>Ilustración 70. Solo compás 127 - 134 , Floreciendo.</i>	<i>89</i>
<i>Ilustración 71. Rítmica general compás 51 - 58, Floreciendo.</i>	<i>90</i>
<i>Ilustración 72. Melodía compás 59 - 96, Floreciendo.....</i>	<i>91</i>
<i>Ilustración 73. Introducción A y B compás 8 - 15, Morena.....</i>	<i>93</i>
<i>Ilustración 74. Estrofa compás 36 - 53, Morena.....</i>	<i>94</i>
<i>Ilustración 75. Frases del Coro compás 154 – 171, Morena.....</i>	<i>94</i>
<i>Ilustración 76. Ritmo general compás 116 - 123, Morena.....</i>	<i>95</i>
<i>Ilustración 77. Melodía compás 36 – 62, Morena.</i>	<i>96</i>

LISTA DE TABLAS

<i>Tabla 1. Elementos Fusión Floreciendo.....</i>	<i>97</i>
<i>Tabla 2. Elementos Fusión Morena.</i>	<i>97</i>

INTRODUCCIÓN

Desde muy temprana edad se ha adquirido un gusto y apreciación por la música colombiana, específicamente por la música llanera. Debido al entorno familiar, vivencia, acercamiento y contacto con los instrumentos autóctonos de la música llanera (arpa, cuatro y maracas) se desarrolla una motivación a seguir explorando este género musical. Por otro lado, también se desarrolla un gusto e interés por el pop-rock y géneros musicales modernos debido al alto impacto producido por los medios difusores con grupos como Muertos de Cristo (punk), Café Tacuba (Rock-Pop), Molotov (Rock y Rap), Coldplay (Pop-Rock), Soda Stereo (Pop-Rock), Madonna (Pop, Dance), Líbido (Pop-Rock), entre otros. De esta manera se reconoce y se valora, tanto la riqueza de los géneros musicales nativos, como lo son los géneros foráneos “de moda” en la actualidad.

En este trabajo se documenta el proceso creativo y reflexivo para componer dos obras vocales instrumentales que fusionan los géneros musicales Pasaje Llanero y Pop – Rock; a partir de la búsqueda, la selección y el análisis musical de tres obras representativas de cada género expuesto. Para este objetivo se hace una mirada previa al contexto histórico en el que surgieron los géneros a fusionar y que junto a los elementos musicales característicos extraídos a partir del análisis musical de las piezas seleccionadas, se toma una serie de decisiones a juicio de la autora con el fin de lograr dos composiciones coherentes que evidencien dicha fusión. Durante el proceso compositivo, se aprecia la constante interacción entre la descripción paso a paso del proceso de creación, reflexión y análisis a partir de estas composiciones.

1.DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

“...La fusión musical se vuelve entonces una herramienta para descubrirse a sí mismo y luego reconstruir el yo...” (Montero-Díaz, 2018, p.108).

Estamos obligados a adaptarnos a los cambios socioculturales siempre en la búsqueda de la construcción y desarrollo de un estilo compositivo y/o interpretativo propio. Se tienen vivencias individuales, se ha accedido a la formación y contexto musical; sin embargo no encontramos en muchas ocasiones las herramientas apropiadas para aportar y transmitir nuevos conceptos desde un estilo propio.

Según Savage (2019) en el artículo publicado “Spotify: estas son las canciones, artistas y discos más escuchados de la década de la aplicación”¹ por BBC News en el 2019; devela que los artistas más escuchados de la década son: en primer lugar, Drake (Rap, Pop, R&B) luego Ed Sheeran (Pop, Rock, Balada romántica), Post Malone (Hip hop, Pop, R&B), y Ariana Grande (Pop, R&B). Asimismo, el artículo menciona que spotify (una de las plataformas digitales de música más usadas), que los artistas más escuchados en el 2019 son: en primer lugar Post Malone, Billie Eilish, Ariana Grande, Ed Sheeran y en último lugar Bad Bunny (Trap latino, reggaeton, rock). De esta manera podemos evidenciar que mundialmente los géneros más escuchados y que predominan hoy son: el pop, R&B y rock; que si lo aglutinamos todos estos en uno sólo, vemos que son variaciones del Pop-rock.

Por otro lado, la revista Semana (s.f), en un artículo con el nombre “Estas son las canciones y los artistas más escuchados en el 2015”² revela datos dados por Spotify sobre los artistas y canciones más escuchadas en Colombia en el año 2015. Así pues, los géneros musicales preferidos por los colombianos: En primer lugar el pop, seguido del latino y finalmente el género rock, y reggaetón que ocupa el tercer lugar. Artistas como

¹ Para más información véase artículo “*Spotify: estas son las canciones, artistas y discos más escuchados de la década de la aplicación*” en sitio web <https://www.bbc.com/mundo>

² Para más información véase artículo “*Estas son las canciones y los artistas más escuchados en el 2015*” en sitio web <https://www.semana.com/>

Rihanna, Justin Bieber, Camilo, Nick Jam, Katy Perry, Maluma etc... Son los más escuchados por las generaciones de hoy.

De esta manera, con base a las plataformas digitales mencionadas anteriormente existe un decrecimiento de la mayoría de los géneros musicales nativos por parte de las nuevas generaciones y, por el contrario son los géneros foráneos que han tenido mayor acogida.

A través de las plataformas virtuales como spotify, youtube, emisoras, entre otras; se encuentran pocas propuestas musicales reconocidas que se enfoquen en la integración de pasaje llanero con un género musical popularizado. Existen algunos grupos como Chimó Psicodélico que fusionan la música llanera con Rock; también podemos encontrar a Adelmario Romero y su grupo Nueva Onda que integra el Joropo, Jazz y bossanova; y en propuestas más reconocidas está Cimarrón, que ha sido nominado a los Premios Grammy y Grammy Latinos por su fusión de música llanera con el género Jazz principalmente. Sin embargo, son propuestas cuya estrategia es abordar todos los subgéneros de la música llanera para fusionar con otro/s género/s.

Al hacer un barrido en la Universidad Pedagógica Nacional acerca de trabajos e investigaciones a lo planteado sobre fusión específicamente pasaje llanero con géneros musicales modernos (jazz, rock, pop, R&B, soul) y en otras instituciones sólo se ha encontrado un trabajo académico implementando lo mencionado, donde la Licenciada Carolina Torres egresada de la Universidad Pedagógica Nacional fusiona en su trabajo de grado los géneros Pasaje llanero y R&B; y un sólo arreglo en la plataforma soundcloud por Edwar Bogado con el nombre de usuario "llanero eléctrico" y título de arreglo Guayabo Sifrinero, en el cual interpreta la música de un tema específico (Creep-Radiohead) con instrumentos del formato llanero y cambia la letra de la canción llamando a esto fusión. No obstante, continúa la escasez de este tipo de propuestas.

Como estudiante de la licenciatura en música de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, es indispensable considerar en primer lugar, el patrimonio musical de los géneros autóctonos (en este caso pasaje llanero), en segundo

lugar, los nuevos géneros popularizados que se presentan en el contexto actual (Pop-Rock) y en tercer y último lugar, el desarrollo y la construcción de un estilo compositivo propio.

1.1. PREGUNTA INVESTIGATIVA

¿Cómo realizar una composición a partir de la fusión de elementos musicales del pasaje llanero y pop-rock?

1.2. PREGUNTAS - PROCESO DE CREACIÓN

- ¿Desde qué perspectiva o enfoque realizo el análisis musical de los géneros escogidos?
- ¿Bajo qué parámetros realizar la búsqueda y selección de las piezas musicales que sean representativas de cada género?
- ¿Qué tanto podré alejarme del sistema música llanera para fusionarlo al pop - rock o viceversa?
- ¿Existe una única ruta a seguir para el proceso compositivo?
- ¿Cuál es el aporte pedagógico?
- ¿A quién está dirigido; oyentes, intérpretes o compositores?
- ¿Qué hace que mi propuesta sea diferente a la de los otros artistas y por lo cual es interesante?

1.3. OBJETO DE ESTUDIO

Esta monografía brinda a estudiantes y docentes una experiencia de investigación, exploración y reflexión a través del proceso compositivo, fusionando elementos del

pasaje llanero y género pop rock, por medio del proceso de búsqueda, selección, transcripción y análisis de tres temas representativos de cada género.

1.4. JUSTIFICACIÓN

Este proceso creativo busca satisfacer las necesidades expresivas propias; tales como el gusto por componer y de la búsqueda como cantautora de construir y desarrollar en el hacer, un estilo compositivo propio a través de la reflexión y el registro escrito de este proceso. Del mismo modo, existe la necesidad de difundir y contribuir a la riqueza de la música llanera.

Además, a partir de iniciativas de proyectos como este, al extraer y fusionar elementos característicos de los géneros abordados e incorporarlos con el proceso creativo, se busca impulsar, motivar y convocar al desarrollo de propuestas similares a estas generando una reflexión, desarrollo y conciencia de las diferentes herramientas y posibles rutas que existen en los procesos creativos para la pedagogía de la creación.

Por lo tanto, hago uso de la fusión como estrategia para crear y componer dos obras vocal instrumental con el fin de resaltar y dar a conocer la sonoridad y la riqueza musical de la música llanera, específicamente del pasaje, dentro de un género ya popularizado en este caso el Pop- Rock.

1.5. OBJETIVO GENERAL

Componer dos obras vocal instrumental que fusionen los elementos característicos de los géneros musicales pasaje llanero y pop rock articulándolo con la propuesta creativa.

1.6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Evidenciar la fusión mediante un proceso reflexivo a través del análisis de las obras resultantes.
2. Realizar un análisis musical de las obras seleccionadas del pasaje llanero y el pop rock teniendo en cuenta las características de cada género.
3. Registrar y evidenciar el proceso creativo de las composiciones.

1.7. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

En Colombia, podemos encontrar artistas que han logrado un reconocimiento importante al fusionar ritmos colombianos con música popular contemporánea. Entre estos artistas podemos encontrar por ejemplo a Chocquibtown (integrando ritmos del pacífico con música urbana, hip hop, electrónica), Pescado Vivo (que fusiona el rock con sonidos de ritmos colombiano), y proyectos un más independientes como Tres y yo (rock alternativo fusionado con géneros andinos colombiano), Puerto candelaria (cumbia underground), o Rolling Ruanas (fusión entre rock y ritmos andinos) entre otros.

Sin embargo, en lo que se refiere a la música llanera, se ha encontrado pocas propuestas que fusionen el folklore llanero; como el grupo llamado Chimó Psicodélico que fusiona la música llanera con el rock, un grupo de intérpretes de Arauca del cual aún no se sabe mucho, conformado en el 2013 y entrevistado por el periódico el Espectador³ en mayo del 2015. Esta agrupación pretende rescatar la idiosincrasia llanera, dando paso a una nueva fusión.

También encontramos la propuesta musical de Laura Lambuley, una pianista colombiana que en sus composiciones y arreglos recoge técnicas y golpes del joropo del arpa y bandola llanera y las traspone al piano, fusionando así con elementos musicales de género o lenguaje urbano entre otros.

Aunque esta propuesta fue temporal a modo de experimento; encontramos un concierto en vivo al músico Cesar Gomez que contrapuntea⁴ con Huáscar Barradas, quien hizo una adaptación al emblemático poema “Florentino y el diablo”⁵ en donde alterna y adapta la sonoridad de joropo llanero con rock.

³ Véase artículo “Chimó Psicodélico y su joropo nocturno (Emergentes VI)” sitio web: <https://www.elespectador.com/>

⁴ Contrapuntear: Es el canto de reto entre dos copleros. Concepto sacado de Miguel A. Martín, 1979, p.24 en su libro “Del folclor Llanero”

⁵ Véase video “HUASCAR ENTRE AMIGOS 2 Florentino y el Diablo Cesar Gomez” consultado 2019 https://www.youtube.com/watch?v=gOSNTOovgPY&ab_channel=HuascarBarradas

Adelmaro Romero y su grupo Nueva Onda (fusión musical creada por Adelmaro Romero entre Joropo, Jazz y Bossanova), propuesta musical que sustituye la instrumentación cuatro, arpa y maracas por piano, bajo y batería.

Y finalmente Cimarrón (Fusión de música llanera con elementos indígenas y africanos y jazz) los llaneros del joropo universal, propuesta musical que ha logrado gran reconocimiento llamados así en la página de El Tiempo⁶ (Parrado Beltrán, K. 2020). Primera agrupación de Colombia en recibir el Songlines Musci Award, nominados a a los Premio Grammy y los Grammy Latinos.

También se encuentran trabajos académicos que fueron tomados como referentes como “Dos obras vocales e instrumentales que acoplan los principales elementos del r&b contemporáneo y el pasaje llanero” de la egresada de la licenciatura en música Carolina Torres.

⁶ Para más información veáse artículo “Cimarrón, los llaneros del joropo universal” en sitio web: <https://www.eltiempo.com>

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Fusión

Para delimitar el término “fusión”, me he basado en los siguientes textos que considero fuentes confiables, que a su vez enriquecen mí que hacer como músico, compositora y profesora.

Dos textos académicos de dos etnomusicólogas: Berenice Corti con el documento *“Fusiones, Hibridaciones y mezclas en la música popular: Raza, nación y jazz argentino”* y Fiorella Montero-Díaz con el texto *“La música fusión, ¿Verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima”*. Además, me baso en el trabajo de grado *“Dos obras vocales e instrumentales que acoplan los principales elementos del R&B contemporáneo y el pasaje llanero”* por la Licenciada Leidy Carolina Torres Reyes egresada de la Universidad Pedagógica Nacional.

Para Menanteir (citado en Corti, 2017) *“se entiende por fusión como las síntesis de un género en combinación con cualquier otro estilo de música popular”* (p.3). Y complementando esta idea, Rojas (citado en Torres, 2019) define que: *“La fusión hace alusión al hecho de incluir en una misma pieza musical elementos pertenecientes a más de una tradición musical, incorporándolos entre sí y creando a partir de ellos un nuevo producto en el que son reconocibles las raíces”* (p. 34).

Por tanto, podemos decir que la fusión es la mezcla, la unión o la combinación de elementos característicos de dos estilos musicales (en este caso), que resultan en una sola pieza cuyo resultado final podemos identificar sus raíces.

También podemos agregar, según Montero-Díaz y Canclini citado en (Corti, 2007, p.3-4), que la fusión es la herramienta o el mediante que permite el diálogo entre dos estilos musicales. En consecuencia, surge de esta fusión un nuevo estilo musical, llamándose esta: hibridación musical:

La idea de “heterogeneidad multitemporal” en Néstor García Canclini –emergería como característica de los países de América latina-, podría aportar el marco para estos movimientos de fusión musical que participan, según este autor, de los procesos socioculturales de hibridación “en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” mediante la fusión, la cohesión... (Corti, 2007, p.3-4)

“La fusión musical es una herramienta más para negociar esta <distancia natural>...” (Montero-Díaz, 2018, p. 107).

Dentro del rol del músico, la fusión es el mediante que le permite al músico acercar o acortar la distancia de dos mundos, en este caso dos géneros musicales distintos. Así lo afirman Corti, Efraín Rozas citado en (Montero-Díaz, 2018, p.107); y en última estancia el productor, compositor y arreglista Diego Valencia Vanegas (Juancho Valencia), cuya trayectoria ha tenido gran reconocimiento en latinoamérica con la fusión, citado y entrevistado por Torres:

“... Es decir, El jazz fusión y luego la música popular de fusión fueron (y son) acercamientos a modos de procesar la relación con el Otro...” (Corti, 2007, p.3)

Para el antropólogo Efraín Rozas, en los proyectos de fusión peruana «hay una intención explícita en el artista por buscar un acercamiento al ‘otro’, en el plano de la intersubjetividad, a través del arte, de la creación» (2007, p. 41, Montero-Díaz, 2018, p.107)

Para Valencia, la fusión es una forma de unir dos mundos que no están conectados y al hacerlo se demuestra que sí hay comunicación entre ellos. Que desde los inicios de la música el ser humano hace fusiones: desde la comida, colores y razas; siempre que algo se quiera fusionar como nuevo, alguien lo ha intentado hacer antes... (Entrevista Torres, 2019, p.34-35).

Juancho Valencia también expone algunos pasos previos que considera importantes a la hora de realizar una fusión musical y que tomo como punto de partida para el proceso compositivo de este trabajo:

...Se deben tener en cuenta elementos conceptuales, históricos y de contexto, para entender aprender y respetarlos, pues se va a modificar una música que tiene un recorrido de muchos años, que significa algo para una cultura. Se hace énfasis en hacer estas fusiones para aportar de manera positiva a sus músicas, sin dañar lo que ya se ha hecho anteriormente, por esto se tienen referentes musicales que hayan hecho y tengan una línea parecida a lo que se va a hacer “.(Valencia, 2018,1; citado entrevista en Torres, 2019, p34-35)

En esta cita Juancho Valencia, además de mencionar estos pasos previos a seguir para realizar la fusión, hace referencia que la fusión para él es la modificación y combinación equilibrada (para no dañar o destruir lo hecho anteriormente) de los géneros raíz. Sin embargo, para Nicolás Duarte (citado por Montero-Díaz, 2018) la fusión más allá de modificar o no un género raíz, menciona que es la herramienta que permite expresar artísticamente la reconstrucción del “yo”. Es decir, el cómo encajan esas nuevas generaciones en el mundo de ahora, cuyas influencias musicales con las que crecieron pertenecientes a lo tradicional (influencias de padres) en combinación a lo de hoy de “moda”; se vuelven una nueva voz, un “ser fusionado”: “Nicolás Duarte, La Mente, opina que «cuando no puedes hacer otra cosa [creativamente] y lo que te sale es esto [fusión], no es que tú estés fusionando, sino que estás fusionado»” (p.102).

Por ende, podemos decir, basados en lo que expone aquí Montero-Díaz, que la fusión realmente no es solamente la acción de combinar elementos característicos de dos géneros musicales cuya intención implícita del músico fusión, parece ser (según Juancho Valencia) enriquecer, reivindicar o aportar algo más a estos, si no que va más allá y se convierte en la construcción del yo (“ser fusionado”), en un mundo que cambia constantemente (Montero-Díaz, 2018).

Así pues, teniendo en cuenta todo lo mencionado anteriormente; a continuación realizo una breve mirada a los contextos históricos de cada género. Posteriormente paso a describir y hacer el proceso reflexivo paso a paso de cómo se fusiona el pasaje llanero y pop rock en las dos composiciones resultantes “Floreciendo” y “Morena” a partir del análisis y extracción de elementos musicales de las obras seleccionadas, representativas de cada género.

2.2. Música llanera

Por lo general se usa el término “Joropo llanero” que interviene no sólo con música si no también con la danza. Para ser más específicos, uso el término “música llanera” ya que es uno de los principales enfoques de este trabajo.

La música llanera se entiende como el género musical tradicional de los llanos colombo-venezolanos. Generalmente en esta intervienen: un instrumento mayor o melódico, sea arpa o bandola; acompañada del cuatro, maracas, voz y actualmente bajo eléctrico.

2.2.2. Contexto histórico

El texto a continuación es un breve resumen de la música llanera basado en estos tres libros: “Del folclore llanero” (Martín,1979), “Cantan los alcaravanes” (Rojas, Pinto y Romero, 1990) y “El folclore de la cultura llanera” (Portaccio, 2003) donde pueden corroborar la información aquí plasmada.

Ya que los llanos se caracterizan por sus extensas sabanas y sus fuertes temperaturas intertropicales; aquí suele darse el trabajo fuerte. La cotidianidad del llanero⁷, está en el trabajo de ganadero, el día a día del campesino y toda la cultura y arte gira en torno a este estilo de vida.

⁷ Llanero: Personas nacidas en los llanos que se encargan de todas las tareas relacionadas a la ganadería.

Casi en todas las culturas ganaderas de América, el canto cumple un papel importante para la domesticación de animales. De aquí el porqué de la sonoridad, timbre y emisión tan distintiva de la voz llanera, sus letras y su léxico campesino.

Tras el descubrimiento y conquista de América llega toda la imposición de un nuevo idioma, religión y nuevas costumbres. De estos conquistadores que nos visitaron, fueron enviados misioneros (jesuitas) que consideraban que el mejor recurso que podían usar para reeducar, era a través del canto y la música, y junto con esto, trajeron nuevos instrumentos de origen español resultando así, el mestizaje de las dos culturas. Así pues, nacen los ritmos tradicionales como el pasillo, torbellino, bambuco, el joropo, entre otros.

“Algunos indios han salido bien diestros en la música del arpa. Vihuela y chirimía, con que solemnizan las fiestas” (Parales, 2000, p. 22).

Los jesuitas que llegaron a América a evangelizar, enseñaron cantos sagrados - religiosos (cantos gregorianos) y los cantos populares los cuales eran canciones vetadas a los juglares por ser profanas, las cuales posteriormente dieron a lugar a los cantos populares nuestros. Por tanto: “Las raíces de la música llanera son pues, el canto gregoriano, el vals alemán, los cantos árabes y otras tonadas como el fandango. Este le dio su más caracterizada fisionomía al joropo” (Portaccio, 2003, p.17).

De aquí el por qué en la música llanera se caracteriza por la síncopa, el sistema ternario y la hemiola que es el ritmo que se superpone en el sistema métrico y el famoso tres contra dos (3/4, 6/8). Además, aparece el término “Joropo”, que viene de la palabra árabe “Xarop” (Jarabe), donde se encuentra similitud con la expresión “xoropo” o “soropo escobillao” el cual significa vivienda del llanero marginal. En consecuencia, el Joropo resulta la celebración de los llaneros donde se comparte e improvisa cantos y golpes musicales junto a la danza y vestimenta.

Se llama golpe a cada una de las diferentes formas de música empleadas para cantar conos o contrapuntear.

Los golpes o sones más conocidos son: Guacharaca, pájaro. pajarillo, seis (corrío), seis por numeración, seis por derecho. seis numerao, gaván, chipola, catira, zumbaquezumba, nuevo callao, periquera, patos, sanrafael, quirpa, carnaval, perro de agua, merecure, perica. (Martín,1979, p.19)

Los sones de parranda, que son una gran variedad de golpes y pasajes los cuales se le conoce como joropo, han llegado a ser la característica principal que los identifica como la música llanera (Rojas, Pinto y Romero, 1990).

Hace muchos años, los indios que vivían día a día las diferentes dificultades que se presentaban en los extensos llanos; se inspiraban y construían leyendas e instrumentos musicales rústicos entorno a los sonidos, animales y paisajes con los que convivían. Así pues, se decía que: “El arpa por ejemplo, nació cuando alguien tiró un arco para lanzar su flecha, ése percibió un sonido y le fue añadiendo cuerdas hasta ir adquiriendo la forma de un instrumento musical *El arpa*” (Parales, 2000, p.22).

Debido a la llegada de los jesuitas y el mestizaje que resulta de este evento, la mayoría de los instrumentos tradicionales de la música llanera son de origen europeo, en su mayoría cordófonos.

El arpa, que se consideraba un instrumento de moda en Europa en la época de la conquista (1550) relacionada a la alabanza; fue traída por los misioneros a los llanos. Aquí pasó de ser un instrumento de cuerda pulsada, sonido dulce, cuerdas de metal y pedales que permitían cambiar la afinación de las cuerdas, a ser un instrumento de cuerda pulsada más rústico, de madera, con cuerdas de nylon.

Posteriormente el arpa se popularizó en países de habla hispana tales como México, Colombia, Paraguay y Venezuela (Parales, 2000).

Otro de los aportes instrumentales de Europa traídos por los misioneros, fue la Cítara hispánica, que posteriormente fue llamada guitarra, y dio origen a la “guitarra llanera” (cuatro cuerdas), la cual con el tiempo se le daría el nombre de **cuatro llanero** en Venezuela. También del Laud y de la familia de las bandurrias, viene la bandola pin pon o **bandola llanera**. Al principio se limitaba a ser acompañante pero posteriormente ha pasado a ser un sustituto del arpa y que se aconseja usar para los joropos más recios por su gran sonoridad.

Por otro lado, **las maracas** o capachos es un instrumento musical nativo y se afirma que los indios tupíes le dieron su nombre. Estas están hechas de totumitos y dentro llevan semillas de capacho, un instrumento precolombino.



Ilustración 1. Arpa llanera, maracas, bandola y cuatro llanero.

Algunos otros instrumentos no tan destacados, pero que se incluyen dentro de los orígenes de la música llanera y han entrado en desuso son:

El bandolín o bandolín araucano, se origina de la mandolina italiana. Este instrumento no tuvo gran acogida como los anteriores mencionados, aunque en los llanos venezolanos todavía lo utilizan, pero por la presencia del arpa cada vez está en más desuso.

El furruco, que viene de la zambomba (instrumento de percusión de origen español, el cual produce su sonido a partir de la fricción).

El bandolón, que es un requinto con afinación en sus primeros órdenes de la guitarra española.

La cirrampla (instrumento de cuerda pulsada ya extinto que constaba de una vara de madera que tiene atada una cuerda a lo largo de esta vara, y que como caja de resonancia se usaba la boca).



Ilustración 2. Bandolín, bandolón, cirrampla y furruco.

De aquí que, los instrumentos que perduraron y tuvieron gran acogida en los llanos orientales son el clásico trio arpa, cuatro y maracas; acompañado del cantador de corrío; y que en consecuencia, se identifica hoy en día como la expresión musical de los llanos dentro y fuera de la región, y que con la llegada de los instrumentos musicales eléctricos, el bajo eléctrico aunque no es perteneciente de la región se hizo parte del formato de música llanera.

Sintetizando todo lo anteriormente dicho, el origen principal la música llanera puede entenderse como el valor que se le dio y enriquecimiento de la música parranda, y la desaparición paulatina de los cantos de ganado y tonos santos.

2.2.3. Pasaje Llanero

El pasaje es una canción – joropo lenta, principalmente vocal, de carácter lírico; un poco más rápido que una tonada. Este término se origina en Venezuela usado primeramente por los intérpretes de esta música para luego posicionarse como el término para designar este tipo de música oficialmente en los países de habla hispana (Portaccio, 2003).

...Después de las vaquerías los muchachos agarraban a tocar y a cantar. Con el cuatro, la bandola o el bandolón. Le daban a las coplas de los amores, hacían cantas a los animales, al paisaje... y unas décimas pero supremamente bonitas, de amores... (Romero, 1990 p.54, citado en Díaz, 2017, p.28)

Tal como lo mencionó anteriormente Romero, como en el capítulo del breve contexto histórico de la música llanera [cap 2.1.2.]; la música llanera gira entorno a las labores diarias del llanero. Así pues, el paisaje, los animales, la interacción con estos; y las vivencias personales son los tópicos característicos de las canciones del pasaje llanero.

El pasaje se subdivide principalmente en dos categorías en Colombia categorización hecha para los festivales de música llanera: el pasaje criollo y el pasaje estilizado o “pasaje estilizado” (Portaccio, 2003, p.61). Sin embargo, en el proceso de búsqueda, indagación y selección de pasajes realizado durante este trabajo; se encuentra que musicalmente en Venezuela, entre el pasaje criollo y pasaje estilizado se agrega una categoría de más que viene siendo el pasaje Torrealbero precursor del pasaje estilizado (García, 2018); al contrario de Portaccio (2003), donde afirma en su texto que uno de los principales exponentes del pasaje estilizado es Juan Vicente Torrealba (p. 61, 102). Es decir que dentro del pasaje estilizado se incluye este autor Juan Vicente Torrealba. La razón de agregar esta categoría, resulta porque cuando se analiza musicalmente los pasajes compuestos por Torrealba se encuentran distinciones en cuanto a interpretación y estilo (especialmente del arpa) bastante marcadas (García, 2018).

Al llegar Torrealba a Colombia, cuyo propósito fue de componer un estilo propio distinto del pasaje criollo; no fue bien recibido por los mismos nativos llaneros ya que su música estaba muy lejana de lo criollo, e incluso fue rechazado. Sin embargo “se puede afirmar con toda seguridad y sin temor a equivocarse, que este personaje es, la cabeza evolutiva de lo que hoy conocemos como arpa llanera” (García, 2018, p.20-21). Por ende, en Colombia no se encuentran textos oficiales que mencionen o hagan esta distinción de pasaje Torrealbero, del pasaje criollo y estilizado. Pero en Venezuela, los intérpretes de música llanera sí hacen esta distinción y para ellos es clara. En Colombia, por el contrario,

todo lo que no pertenezca a lo criollo como los pasajes Torrealberos se categoriza dentro del pasaje estilizado. Esta categorización se da en Colombia, porque fue implementado según los estilos de la voz por los jurados de los festivales llaneros. (García, 2018).

Actualmente, en Venezuela se agregan otras dos categorías además de las ya mencionadas: Pasaje apureño y pasaje aragüeño⁸. Aunque estas dos categorías no son reconocidas en Colombia, ya que las características musicales bajo las que hacen esta separación (Venezuela) son bajo los juicios de región y estilo interpretativo. En otras palabras, en Colombia solo existe el pasaje criollo y estilizado; y los pasajes Apureño y Aragüeño se incluyen dentro de las dos grandes categorías estipuladas por los jurados calificadores de los festivales de música llanera (Portaccio, 2003).

2.2.4. Pasaje Criollo

El pasaje criollo se caracteriza por ser alegre y sonoridad rústica. La voz debe ser “natural” (voz campesina común o canto espontáneo) y recia. Sus letras, de lenguaje escueto, tratan de labores del campo, la hombría del llanero común, y la naturaleza que les rodea (Portaccio, 2003).

2.2.5. Pasaje estilizado o “estilizao”

En el pasaje estilizado al contrario del criollo, se requiere de una voz más dulce, un lenguaje más formal, con adornos, y como dicen en los llanos, “una voz de buena escuela” (Portaccio, 2003, p.61). Dentro de la trayectoria que he tenido como músico intérprete de cuatro llanero, y en el ejercicio de indagar y escuchar para conocer un poco más aquellas diferencias que contrastan el pasaje criollo con el pasaje estilizado; se hace evidente que: a diferencia del pasaje criollo que se interpreta la pieza musical de inicio a fin la sonoridad totalmente plana (ningún matiz de volumen), los pasajes estilizados sí poseen riqueza en cuanto a los matices dinámicos, articulaciones y armonía más

⁸ Variaciones de pasaje llanero tomado de (Brigitte Galindo, Dep. de Prensa. (2019). *Varietades de El pasaje Venezolano*. Recuperado el 11 de Nov de 2019, de Notillano, Corazón Llanero website: <https://corazonllanero.com/es/notillano/variedades-de-el-pasaje-venezolano/>).

compleja haciendo uso de acordes como sustitutos, préstamos modales, dominantes secundarias y/o modulaciones pasajeras o definitivas.

Por lo cual, los textos de estos pasajes son románticos y de serenata; las melodías del arpa, en los momentos donde es protagonista, son muchos más expresivas y sentimentales, uno de los mejores exponentes del pasaje estilizado es Juan Vicente Torrealba (Portaccio, 2003).

2.2.6. Pasaje Torrealbero

Como ya se mencionó anteriormente este pasaje sólo se hace distinción por los venezolanos que más que tipo de pasaje es un estilo (es decir que no sólo se aplica al pasaje); por ende prosigo a describir este estilo interpretativo. De acuerdo con García (2018) el estilo Torrealbero se caracteriza por tener un aire o sonoridad a bolero y ritmo vals, por tanto este pasaje posee en cuanto interpretación mucha más expresividad a diferencia del pasaje criollo (García, 2018).

2.2.7. Pasaje Apureño

Este pasaje se distingue porque viene de Apure principalmente y Guárico y sus municipios Cojedes, Barinas, Portuguesa y Anzoáteguí, y se le llama así para distinguirlo del pasaje Aragueño. Una de sus características es la llamada “alternancia” que consiste en que el arpa siempre inicia las frases musicales y la voz empata para completarlas. Un ejemplo de este tipo de pasaje puede escucharse en el pasaje “María Laya” interpretado por el Indio Figueredo (Brigitte Galindo, Dep. de Prensa. 2019).

2.2.8. Pasaje Aragueño

Este pasaje se ejecuta en Aragua y los Estados de Carabobo y Miranda. En estos pasajes se presenta un contrapunto entre el arpa y la melodía del cantante, por ende se considera el pasaje con más riqueza en sus líneas musicales. En los temas principales del arpa se produce una variación distinta por cada repetición de tema generando así alternancia. Si se interpretan varios temas melódicos tradicionales en una sola pieza de corrido, se le da

el nombre de Revuelta; siendo esta una Suite (set) compuesta por las variantes Pasaje, Yaguaso, Guabina y marisela (Brigitte Galindo, Dep. de Prensa, 2019).

2.3 Música Pop – Rock

Para delimitar el concepto Pop – rock, es inevitable no hablar del rock inicialmente. Pese a que esta nomenclatura infiera que son dos géneros por separado, sus raíces son las mismas; la historia del pop empieza por la historia del rock. Esta es una de las principales razones por las cuales el autor Castillo (2003), al hablar del rock o pop, se refiera a este en un solo término “Rock/Pop”, en vez de dos géneros por separados como lo menciona aquí: “Con la perspectiva de los años transcurridos, hoy es claro que el "Rock and Roll" fue el germen de lo que actualmente es la historia de la música Rock/pop” (Castillo, 2011, p.8). Y complementando lo anterior Castillo (2003) también escribe:

...el rock en su sentido general, global, al ser la música joven por excelencia desde la explosión del rock and roll, se puede identificar con la música pop y pasan a ser **sinónimos** desde la década del sesenta hasta nuestros días, aún cuando el Rock como tal surgió en la década del cincuenta. Luego, el Rock en su sentido general es equivalente al concepto global de música Pop. Así el esquema es el siguiente

ROCK EN SU SENTIDO GENERAL = MÚSICA POP. (p.15).

Por tanto, se habla del rock y pop como un solo concepto, especialmente desde la década de los 70. No obstante, el autor dependiendo de donde se sitúe cronológicamente en el contexto histórico del género, usa tanto el término rock (década de 1950) como rock/pop (década de 1970 a la fecha). Y dependiendo de la época el pop se toma como una de las derivaciones del rock:

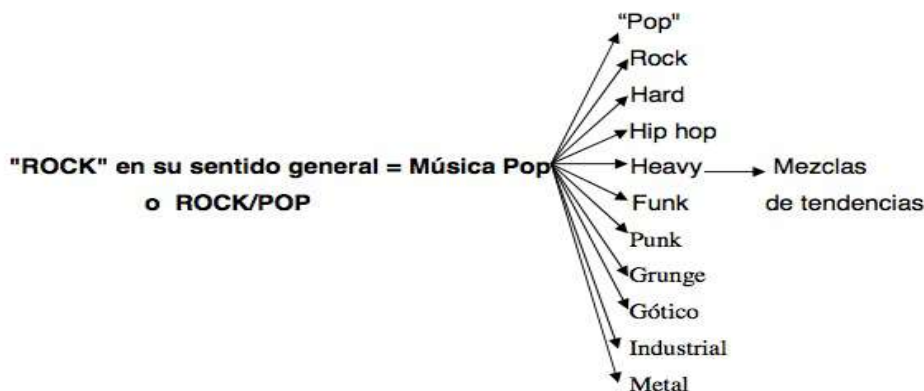


Ilustración 3. Rock en su sentido general - Música Rock/Pop (Castillo, 2011, p.16)

Así pues, cómo se revela en esta imagen, el rock y el pop en “el sentido general”⁹ son uno sólo. Por tanto, el rock/pop se entiende como el género musical con sonoridad juvenil, donde se destaca la utilización de instrumentos musicales principalmente electrónicos (guitarra, teclado, bajo y batería) y voz; donde puede que el protagonismo de cualquier instrumento puede pasar a un primer o segundo plano según el nivel de virtuosidad y excelencia interpretativa que posea el músico (Castillo, 2011).

Sin embargo más adelante, el autor hace algunas distinciones entre el rock y pop, como por ejemplo que el rock, por lo general es una música más de bandas con solistas destacados (AC/DC, The Doors, Fat Domino, entre otros), mientras que el pop es una música más individual (Shakira, Michael Jackson, Justin Bieber, entre otros), aunque claro, existen excepciones a esta distinción (Castillo, 2011).

2.3.1. Contexto histórico

El resumen del contexto histórico del Pop/rock que se presenta a continuación, está basado principalmente en el libro “La cultura Rock/Pop” de Francisco Castillo Ávila.

Por la década de los 50’ en Estados Unidos, rompiendo con los esquemas tradicionales de ese entonces, surge de la fusión entre la música negra de tipo nostálgico y melancólico “Rhythm and Blues”, y la música de blancos tipo nostálgica épica “Country Western” el

⁹ Sentido general: Música joven desde el Rock and Roll y sus tendencias hasta hoy = Música Pop o Rock - Pop concepto tomado de Castillo, 2011 p.15 en su libro “La cultura Pop/Rock”

famoso “Rock and Roll; siendo este el precursor del Rock/Pop. Un género musical juvenil en un mundo de adultos que atentaba contra las instituciones tradicionales (familia, estado, religión, política), y que por tal motivo, en ese entonces, fue catalogado como música del diablo o rebelde (Castillo, 2011).

Oficialmente la sonoridad del rock se hizo conocida masivamente en 1954 con Bill Halley y los Cometas con los temas: “Rock around the clock” y “Shake rattle and roll”. Posteriormente, de músicaailable (Elvis Presley) y de letras que no contenían significado de mayor profundidad, pasó, en la década de los sesenta a ser una música contestataria. Un grito de los jóvenes por un cambio social ya que vivían en un mundo manejado por adultos. El grito de jóvenes que venían de un contexto donde el racismo estaba presente más que nunca, el movimiento feminista y la lucha de derechos empezaba a surgir, vivían un momento post guerra el cual, como se ha hecho evidente a través de la historia son los detonantes de un gran cambio social y cultural. El Rock/Pop fue el portavoz de los movimientos hippies bajo la influencia de grupos como The Beatles y Bob Dylan (Castillo, 2011).

No obstante, aunque los jóvenes se identificaban con estas ideologías contestatarias en contra de lo establecido; silenciosamente tras bambalinas, la gente de negocios vio este fenómeno social que convocaba grandes masas, como un gran potencial económico. Así pues, el Rock/Pop no sólo se convierte en una ideología de la contracultura. Sino que más allá de lo musical, surge toda la industria del entretenimiento, tecnología y comercio organizado, para ofrecer y difundir el producto en este caso, la música Rock/Pop a esta población juvenil que siempre fue ignorada y marginada en cuanto a poder adquisitivo (Castillo, 2011).

Fue entonces que al final de la década de los sesenta y a comienzo de los setenta, el Rock/Pop se convierte en un producto comercial glamoroso, capitalista, lejos de las ideologías de la voz juvenil. De ahí que, llega la nueva generación punk (Sex Pistols, Ramones) “underground”, haciendo tomar conciencia del aburguesamiento y decadencia al que estaba llegando el Rock/Pop. De esta manera, el punk fue el terreno perfecto que

preparó la llegada de nuevas tendencias, nuevos sonidos que amplían la sonoridad del Rock/Pop (Castillo, 2011).

Para los ochenta, con la llegada de estas nuevas tendencias como el new wave, new romantic, tecno pop, rap reggae, grunge, punk pop, entre muchos otros; se hace más evidente que delimitar o categorizar el género Rock/Pop al ser tan amplio en cuanto todos los estilos que surgieron.

Gracias a los medios difusores, el Rock/Pop rápidamente llega a ser conocido por el planeta entero. De la radio a la televisión, especialmente el canal MTV, la cual posteriormente fue desplazada por la llegada del internet e inauguración del sitio web youtube en el 2005. En este último difusor la música encuentra una manera de promocionarse. Así pues, gracias a todos estos medios difusores, la música es conocida casi al instante, por ende este género se convierte en patrimonio de todos (no sólo Estados Unidos), todos hacen rock y cada país tiene su propia historia del rock/Pop (AC/DC en Australia, Soda Stereo en Argentina, Los Prisioneros en Chile, etc) (Castillo, 2011).

Para finalizar el breve contexto histórico del Rock/Pop o en palabras más actuales Pop/Rock (ya que al día de hoy el género musical ha evolucionado para tener más influencia de pop que el rock siendo estos sinónimos), cabe mencionar que siendo el término tan amplio en la sonoridad y sus derivaciones a través de la historia, la tarea de encontrar similitudes o características a resaltar no es fácil además de distinguir el género como música vocal - instrumental por lo general, fuera de la tradicional con instrumentos eléctricos. Sin embargo podemos recalcar algunas constantes: primero que el Rock/Pop o Pop/Rock sigue siendo una música de jóvenes o por lo menos de preferencia de esta población; y musicalmente lo que siempre ha permanecido es la influencia de la música negra (Castillo, 2011).

2.2.2. Referentes

Como el concepto Rock/Pop aborda una amplia sonoridad de estilos que derivan de este género, mencionaré a continuación sólo algunos pocos referentes musicales (además de

los ya mencionados anteriormente), para evidenciar los diferentes enfoques puede tener el Pop/Rock.

- Elvis Presley (50)
- The Beatles (50)
- Pink Floyd (60-90)
- Led Zeppelin (70-80)
- Peter Frampton (60)
- Yes (70- A la fecha)
- The Doors (60-70)
- The Rolling Stones (60-A la fecha)
- Jimmy Hendrix (60)
- The Ramones (70-90)
- Michael Jackson (60-2009)
- Madonna (80- A la fecha)
- Metallica (80-A la fecha)
- Nirvana (final de 80-comienzo 90)
- The cure (70- A la fecha)
- Bob Marley (60-80)
- Ozzy Osbourne (A la fecha)
- Jannis Joplin (60-70)
- Radiohead (80- A la fecha)
- Lady Gaga (2001)
- Soda Stereo (80-2007)
- Beyonce (2000- A la fecha)
- Zoe (2000- A la fecha)
- La ley (90-2016)
- Coldplay (96- A la fecha)
- Café Tacuba (90- A la fecha)

2.5. Análisis Musical

Para tener una comprensión y entendimiento más exacto de una obra y/o género musical, es indispensable además de una convivencia con este, desde la práctica sensitiva, realizar un análisis más específico que permita apropiarse y hacer más conciencia de lo que comprende obra musical y/o el género musical (La Rue, 1989).

Nuevamente, como se mencionó anteriormente en el **capítulo 2.1 Fusión**, se reitera que es necesario tener cuenta los antecedentes (contexto histórico) de las piezas y/o géneros musicales como paso previo para una mayor comprensión de estos, cuya finalidad en este caso, es la de un análisis musical más completo. (La Rue, 1989).

El músico y profesor Jan La Rue, realizó un estudio de los elementos que intervienen en la composición musical y planteó una serie de categorías (SAMERC¹⁰) a tener en cuenta para realizar un análisis musical desde tres tipos de perspectivas.

El autor llama a estas perspectivas dimensiones que contemplan la observación de la pieza a analizar desde lo macro a lo micro (pequeñas dimensiones, dimensiones medias y grandes dimensiones). No obstante, el autor también resalta que no todas las obras utilizan siempre la totalidad de las dimensiones y los elementos a analizar que comprende cada una de estas planteadas en su libro; ya que esta categorización representa una generalización compuesta de la cual se extraen las partes relevantes que puedan servir para la comprensión de la obra a analizar y agrega que incluso estas dimensiones pueden llegar a superponerse (La Rue, 1989).

Para realizar el análisis musical de las obras seleccionadas, la autora se ha basado en los parámetros del autor La Rue, planteados en su libro “Análisis musical del estilo musical”. Sin embargo, sólo algunos de los parámetros presentados son seleccionados para realizar dicho análisis, debido a que cada obra pide y requiere un tipo de análisis distinto (La Rue, 1989).

De esta manera los parámetros que se consideraron para el análisis musical de las obras vocal instrumental fueron los siguientes:

Letra:

Pese a que La Rue evita temporalmente este parámetro dentro de las categorías SAMERC, además de afirmar que muchas de las características de los textos suelen situarse al margen de la música; aclara que la letra o texto puede ser tratado como categoría aparte (La Rue, 1989).

¹⁰ SAMERC: (sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento) Sigla que La Rue emplea para resumir las cinco categorías en que se basa para la realización del análisis musical.

Ya que las dos composiciones y las piezas seleccionadas a analizar son de carácter vocal instrumental, es decir que el centro de atención está en la voz y letra donde los demás instrumentos cumplen un rol acompañante; se considera fundamental para la comprensión de las piezas el análisis de las letras, el uso de palabras frecuentes que caracterizan cada género musical, la intención que transmiten, el tipo de texto, las temáticas que tratan y el contexto en el que se desenvuelven.

Forma y Formato:

Estos dos parámetros pertenecen a la primera categoría, sonido planteada por La Rue. Estos dos parámetros definen la estructura en la que se organizan las piezas musicales a partir de las diferentes secciones (introducción, estrofas, solos, coros etc.) y se establece la instrumentación característica de cada género.

Ritmo:

Este parámetro abarca las métricas, acentuaciones y patrones rítmicos que usan los instrumentos que caracterizan los géneros musicales.

Armonía:

Aquí se analiza y se establece el sistema sea tonal o modal bajo el cual las piezas musicales se estructuran, los acordes y cifrados más frecuentes que se presentan.

Melodía:

En este parámetro abarca toda la configuración melódica de las piezas musicales, el uso de motivos melódicos, saltos e intervalos más frecuentes, tesituras, y la relación entre frases; específicamente en la voz debido a que la demás instrumentación se limita casi siempre a acompañar y reforzar las melodías de esta.

3. DISEÑO METODOLÓGICO

El presente trabajo se encasilla dentro del modelo de investigación creación donde la experiencia es el eje central del proceso compositivo. Durante la fusión y creación de las dos obras musicales se aprecia la constante interacción entre los elementos metodológicos que componen las actividades musicales en el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión propuesto en el texto “Investigación artística en música” de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo (2014).



Ilustración 4. Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión. (López C. p.168).

De esta manera partiendo desde la práctica artística y la interacción de los elementos mencionados, el método en el presente trabajo es de tipo cualitativo ya que pretende hacer una comprensión descriptiva de los géneros musicales abordados teniendo en cuenta las cualidades de estos; y a través de las estrategias y técnicas autoetnográficas realizar la observación, el registro, la narración descriptiva y la reflexión del proceso creativo propio (López C. 2014).

Así pues, en el desarrollo del presente trabajo se estructuró el proceso creativo en tres momentos (antes, durante y después) teniendo en cuenta las necesidades de este proceso para registrar y evidenciar en el resultado final la fusión. De este modo se tuvo en cuenta los tres momentos donde se puede apreciar el desarrollo de la investigación en tres fases:

- Fase previa al proceso creativo (**antes**), la cual consistió en establecer los parámetros bajo los cuales se seleccionaron las obras representativas de cada género propuesto y el análisis musical de estas obras para registrar y extraer los elementos musicales característicos a fusionar.
- Fase proceso creativo (**durante**), en la cual se describió a detalle y profundidad el proceso creativo y el contexto en el que se desarrollaron las dos composiciones. Esta descripción requirió dividirse en dos momentos los cuales fueron pensados con base a las fases de construcción de los edificios: Cimientos (base) y Superestructura (construcción que está por encima del nivel del suelo o en este caso de la base preliminar).
- Fase pos – creación (**después**), la cual se realiza el análisis de las obras resultantes y a partir de este evidenciar la fusión de los elementos musicales extraídos de los dos géneros musicales abordados.

4. DESARROLLO

FASE PREVIA AL PROCESO DE CREACIÓN

4.1. Parámetros de elección de obras a analizar

Para la selección de las obras referentes en los que se realiza el análisis musical respectivo y la fusión a partir de estas, me he basado en estos tres parámetros:

- Gusto Musical:

Dado que al realizar un proceso creativo se imprime el sello personal del compositor en la obra; la creación debe ser primero, el reflejo y la viva representación del contexto en el que se creció, de las vivencias personales y del bagaje musical individual; y segundo, el mediante por el que se resuelve la necesidad expresiva propia la cual responde preguntas como ¿quién soy en relación a los demás? ¿Cómo encajo “ahora” en la sociedad? y cuál es el aporte nuevo (en este caso musical) que ofrece el compositor. De manera que, se considera indispensable tener en cuenta el gusto musical propio para la creación de toda composición resultante.

- Referentes en relación al contexto histórico y significancia.

Es preciso tomar en consideración a compositores e intérpretes que en relación al contexto histórico fueron importantes y marcaron una distinción dentro del género en sí ya que estos poseen elementos característicos sobre el género a trabajar.

- Convivencia con la pieza musical.

En la entrevista realizada por Montero-Díaz al cantautor peruano Julio Perez perteneciente a la banda musical La sarita; el músico como fusionista resalta la

importancia de tener una convivencia en la práctica con la música a trabajar antes que un acercamiento teórico:

Nuestra música tiene que ser un reflejo de la convivencia; esta no es música de escritorio, no es música que está de moda hacerla, no es música que vamos a analizarla y luego sentirla, esto empieza totalmente por la convivencia. Primero se arma un grupo de amigos, se conocen, se visitan, conviven, se entienden. (Pérez - La Sarita, 2010, entrevista personal realizada por Montero-Díaz, 2018, p.111)

Así pues, la convivencia musical es el primer acercamiento que se debe hacer para tener un entendimiento en su totalidad de la música a trabajar.

4.2. Análisis musical y extracción de Elementos de Obras referente

4.2.2. Cajón de Arauca apureño – (criollo) Ángel Custodio Loyola

Pasaje tipo criollo, compuesta e interpretada por los venezolanos Ángel Custodio Loyola y en la voz Julio Cesar Sanchez Olivo en 1956.

Este pasaje se seleccionó por ser parte del bagaje y gusto musical propio, además por ser uno de los éxitos reconocidos de este compositor.

Letra:

Estrofa 1

Hace años que no te veo, que no te veo Cajón de Arauca apureño. Como te recuerdo aquí, recuerdo aquí, con cien leguas de por medio.

Precoro

Tus sabanas parejitas, con rebaños y vaqueros. Cielo y palma cariñosos besándose allá bien lejos.

Coro

Mayo te cubre de verde, mayo te cubre de verde y de lirios sabaneros. Y vuelve la garza blanca, y vuelve la garza blanca junto con los aguaceros.

Estrofa2

Con el alba los garceros, si los garceros se desparraman en vuelo. Para cubrir de blancura, si de blancura la cara de los esteros.

Precoro 2

Del alma salen las coplas, vibrantes de sentimiento. Y por eso alma y cariño, hay de sobras en el viento.

Coro 2

Cajón de Arauca apureño, cajón de Arauca apureño, corazón del llano adentro. En el mio te llevaré, en el mio te llevaré, mientras me lata en el pecho.

En esta letra se puede evidenciar una de las características principales mencionadas anteriormente en el contexto histórico (capi 2.2.2), en la cual el compositor y arpista Ángel Custodio Loyola hace uso de su entorno, en este caso el Cajón¹¹ de Arauca apureño ubicado Venezuela y de la vivencia personal desde su identidad como llanero.

Durante toda la estrofa 1 y precoro 1, el compositor expresa un recuerdo de un lugar específico (Cajón de Arauca apureño). Seguidamente detalla más este recuerdo y describe elementos del entorno de este lugar, haciendo uso momentáneamente de la metáfora para describir como interactúan estos elementos: “Cielo y palma cariñosos, besándose allá bien lejos”.

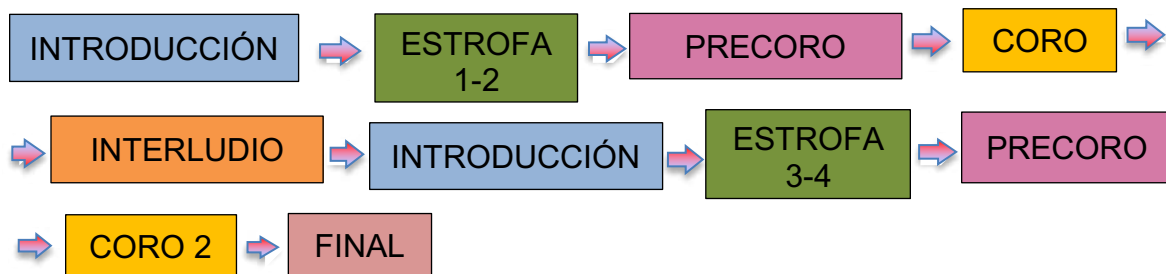
Continuando con el coro 1 y estrofa 2, el compositor continúa describiendo elementos y sucesos pertenecientes a los llanos.

¹¹ Cajón: Nombre que se le da a las áreas o franjas de terreno ubicadas entre los principales ríos que fluyen sus aguas en sentido Oeste-Este. Definición sacada de sitio web: <https://www.musicallanera.net/2015/10/el-cajon-de-arauca.html>

En el precoro 1 el compositor vuelve y hace uso de la metáfora momentáneamente y añade un elemento extra que vendrían siendo las coplas y los sentimientos que evocan.

Finalmente, en el último coro reitera y resalta a través de la repetición el lugar que trata en general la canción (Cajón de Arauca apureño).

Forma:



Introducción (1 - 20 y 89)

La introducción inicia en el compás 1 con el llamado melódico del arpa y seguidamente en el compás 2 los demás instrumentos a excepción de la voz responden a este llamado hasta el compás 20.

Se puede evidenciar que la esencia de la introducción realmente está en los compases 1 al 10, ya que la melodía principal que expone el arpa durante esos compases junto con la progresión armónica vuelve y se repite en los otros 10 compases restantes con sólo una pequeña variación de ritmo al final de algunos motivos en la melodía principal. En este caso, tanto en la melodía, presentando su figura rítmica de más larga duración en el compás 10 (♩); como en la progresión armónica con el uso del dominante 7 (G7) a Tónica (Cm) son los indicadores del fin de una sección. Especialmente el uso de esta dominante 7 que resuelve al primer grado de la tonalidad en la que se encuentra la canción (G7 – Cm), a esta resolución se le llama cadencia perfecta.

Musical score for 'Cajón de Arauca Apureño' showing the introduction (measures 1-10). The score includes parts for Cuatro Llanero, Arpa, Bajo Eléctrico, Maracas, Voz, Ctr., and Arp. The Arpa part is labeled 'Introducción melodía principal'. The Voz part has a red box around the G7 and Cm chords. The Arp. part has a blue circle around a chord.

Ilustración 5. Introducción compás 1 – 10, transcripción Cajón de Arauca Apureño.

Estrofa (21 - 36 y 90)

En esta sección la voz toma el papel de melodía principal y el arpa pasa a ser un instrumento que la apoya, actuando a veces con el uso de algunos arpeggios en otros imitando la melodía principal.

La estrofa está construida en dos frases melódicas que se mueven dentro de la primera grado de la tonalidad (Cm) pasa por la dominante 7 (G7) y resuelve con cadencia perfecta al primer grado, para seguidamente volver a repetir.

Musical score for 'Cajón de Arauca Apureño' showing the first two phrases of the stanza (measures 21-30). The score includes parts for Voz, Ctr., Arp., Bjo., and Mrc. The Voz part is labeled 'Estrofa (letra 1)' and 'Frase 1'. The Ctr. part has a red box around the G7 and Cm chords. The Arp. part has a blue circle around a chord.

Ilustración 6. Estrofa compás 21 - 30, transcripción Cajón de Arauca Apureño.

Precoro (37 – 44 y 91)

Esta sección que se construye en dos frases melódicas y la repetición de estas. No siempre se presenta dentro del pasaje llanero un precoro, pero al verse tan corta la estructura de la estrofa, se requirió el uso de esta sección.

En cuanto a los demás instrumentos en este precoro, se puede observar que el compositor hace uso de los grados VII (Bb) y VI (Ab). Es la única sección que se presentan estos grados y se sale de las progresiones que predominan en toda la canción I (Cm), IV (Fm) y V7 (G7).

Cajón de Arauca Apureño 5

The image shows a musical score for the prechorus of 'Cajón de Arauca Apureño'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Vz.) and a guitar line (Ctr.). The vocal line has two phrases, 'Frase 1' and 'Frase 2', with lyrics in Spanish. The guitar line includes chords like Cm, Bb, and Ab, and a cajón rhythm pattern. The second system also includes a vocal line and a guitar line, with the vocal line continuing the melody and the guitar line providing accompaniment. The score is marked with measure numbers 37, 39, 41, 43, and 44.

Ilustración 7. Precoro compas 37 - 44, transcripción Cajón de Arauca Apureño.

Coro (45 – 64 y 92)

En esta sección se usa la introducción para desempeñar el rol como coro con la única diferencia que aquí se presenta la voz como melodía principal. Este recurso de usar en las secciones el coro como introducción o viceversa es muy típico de los pasajes llaneros criollos.

Asimismo, la estructura del coro se reduce en los primeros 10 compases seguidamente la repetición de estos, donde se presenta en la voz las dos frases protagonistas de la sección.

Ilustración 8. Coro compas 45 - 55, transcripción Cajón de Arauca Apureño.

Interludio (65 – 88)

En esta sección se presentan a excepción de la voz la estrofa – precoro y coro este último actuando a la vez como preparación para el inicio de la segunda estrofa con voz cantada. Es decir que el protagonismo del interludio es instrumental donde la melodía principal está en el arpa, y por este motivo escuchamos en esta sección algunas variaciones rítmicas del cuatro llanero y maracas puesto que se pueden apreciar en más detalle aquí.

Final (93- 102)

Para esta sección se retoma parte de la sección instrumental del coro simulando una tercera repetición para finalizar la canción en su totalidad (Este final es típico de los pasajes llanero).

Formato:

La canción presente el formato clásico de música llanera: voz, arpa, cuatro, bajo eléctrico y maracas.

Ritmo:

La estructura de este pasaje llanero es binaria dentro de la métrica 3/4. Durante toda la obra la voz y arpa llanera (instrumentos melódicos) predomina la síncopa (característico de la música llanera), el cual mediante el uso de la ligadura de la última corchea y primera corchea del primer tiempo desplaza el acento generando así una sensación del pulso sincopada:

The image shows a musical score for 'Cajón de Arauca Apureño'. It features three staves: Voice (Vz.), Citarra (Citr.), and Arpa (Arp.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score is labeled 'Estrofa (letra 1)' and 'Cajón de Arauca Apureño'. The word 'Síncopa' is written in red above the first staff. Red ovals highlight the syncopated rhythms in the vocal line and the arpa accompaniment. The lyrics are: '1. Ha cea ños ba no la ce o que no te ve / 2. Con el al ba los gar ce res si los gar ce'. The guitar part includes chords Cm and G7. The arpa part shows a rhythmic pattern with syncopation.

Ilustración 9. Síncopa compas 21 - 25, transcripción Cajón de Arauca Apureño.

Los patrones rítmicos que predominan durante toda la obra además de la síncopa son:



Ilustración 10. Patrones rítmicos, Cajón de Arauca Apureño.



Ilustración 11. Patrones rítmicos, Cajón de Arauca Apureño.

El bajo mantiene su base rítmica en 3/4 acentuando el primer y tercer pulso con algunas variaciones para indicar inicios, finales de frases y/o resaltar alguna de estas.



Ilustración 12. Base rítmica bajo, Cajón de Arauca Apureño.

Mientras que el cuatro y maracas mantienen la primera división del tema con algunas esporádicas variaciones de ritmo en momentos estratégicos.

The image shows a musical score for 'Cajón de Arauca Apureño'. It includes staves for Voice (Vz.), Conga (Ctr.), Arpa, Bass (Bj.), and Maracas (Mrc.). The Conga and Maracas parts are highlighted with red boxes and labeled 'Variación' and 'Ritmo base'. The score is in G7 and Cm.

Ilustración 13. Base rítmica y variación maracas, Cajón de Arauca Apureño.

Armonía:

La armonía que se presentan está dentro de un sistema tonal, en este caso la canción está en la tonalidad Do menor armónica. Durante toda la canción predominan las progresiones I – IVm-V7-Im a excepción del precoro que usa grados VII y VI.

Intro y Coro

[Fm Cm - G7 -Cm - C7
(IVm- Im - V7 - Im - V7/IV

Fm Cm - G7 -Cm]
(IVm- Im - V7 - Im)

Estrofa

[Cm - G7 - Cm]
(Im - V7 - Im)

Precoro

[Cm - Bb - Ab - G7 - Cm]
(Im - VII - VI - V7 - I

Melodía:

Al ser un tema instrumental – vocal, el enfoque principal de la canción está en la melodía de la voz cantada mientras que los demás instrumentos sirven de acompañamiento o refuerzo para esta. Esto mismo aplica para todas las canciones a analizar.

Fue escrita dentro del rango vocal para tenor, predomina la síncopa, el rubateo y la sonoridad nasal. Además, de inicio a fin la canción no varía en matices sino que permanece con la misma intensidad (característico del pasaje criollo).

En esta predomina el movimiento de grados conjuntos y el salto más grande que presenta es de intervalo de 7menor:

Musical notation for Illustración 14, showing a melody in G major (one sharp) with lyrics: "re cuer doa qui ra re cuer doa qui con cien le guas de por me ño. brir de blan cu ra la ca ra de los es te ros." The melody consists of eighth and quarter notes with some ties.

Ilustración 14. Melodía compás 31 -35, Cajón de Arauca Apureño.

Musical notation for Illustración 15, showing a melody in G major (one sharp) with lyrics: "1. Ma yo te cu bre de ver de ma yo te cu bre de ver de Ca jón de Arau caa pu re ño Ca jón de Arau caa pu re ño". A red circle highlights a specific interval in the melody.

Ilustración 15. Melodía compás 46 - 50, transcripción Cajón Arauca Apureño.

4.2.3. Olas del río Atamaica – Francisco Montoya (criollo)

Pasaje tipo criollo compuesto por Manuel Luna arpista y compositor; grabado e interpretado en la voz por Francisco Montoya. No se encuentra año exacto de publicación del tema musical, por ende suponemos que pudo ser en 1950 en adelante, año en que inició sus primeras grabaciones en estudio.

Este pasaje fue seleccionado, dado a que fue una de las primeras piezas musicales que aprendí en el arpa y cuatro llanero. Por tanto, este acercamiento inicial es desde la convivencia y experiencia de la práctica en si misma de escuchar e interpretar antes que entender y analizar.

Letra:

Estrofa 1

/En el agua de Atamaica, Ay de Atamaica recuerdo que me bañaba.

Quando iba cruzando el río, cruzando el río con las olas jugueteaba/. (X2)

Coro 1

Vidita mía y al llegar al otro lao, al otro lao a descansar me sentaba.

Prenda querida mirando aquel lindo pueblo San Rafael desde el sitio Villa el Carmen.

Estrofa 2

/Adiós mi lindo Atamaica, lindo Atamaica yo no te cambio por nada, eres un pueblo llanero, pueblo llanero hijo de cielo y sabana/. (X2)

Coro 2

Vidita mia donde nació este pasaje, este pasaje un Domingo en la mañana.

Prenda querida sacado por Manuel Luna, por Manuel Luna una noche de parranda.

En esta letra se observa nuevamente que el compositor y arpista Manuel Luna escribe sobre su entorno en este caso, habla de un río (Río Atamaica) ubicado de San Rafael – Venezuela. El compositor describe su vivencia personal desde su identidad como llanero.

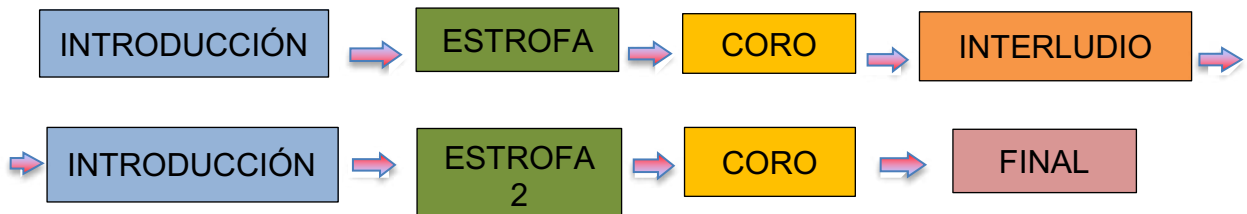
La autora interpreta tanto en la estrofa 1 como en el coro 1, la narración de la vivencia personal del compositor (Manuel Luna) con base a un recuerdo y un sentimiento implícito de añoranza y aprecio. El compositor describe y evoca la sensación del agua, en este caso del Río Atamaica por el cual debía cruzar; y llegado al punto Villa del Carmen se sentaba a descansar y observaba absorto y lleno de admiración desde aquel punto, el pueblo San Rafael.

En el último coro el autor se nombra a sí mismo y habla de cómo el pasaje es inspirado y nace un Domingo en la mañana. Y continuando con la idea, en oposición a la primera frase que ocurre en la mañana; el compositor narra que usa este pasaje para mostrar una prenda (la cual puede referirse a una prenda de vestir propia del joropo) en una noche de parranda.

También se puede ver el uso algunas palabras y expresiones pertenecientes al llano tales como: **Ay!** (palabra muy característica de esta música), **Vidita mia** (vida mia), **otro lao** (otro lado) y **prenda** (vestimenta).

En conclusión, este es un canto de un llanero a los llanos; un canto al río Atamaica y a su pueblo querido.

Forma:



Introducción (1 al 8 con repetición)

La introducción comienza en el compás 1 sólo con el arpa haciendo un llamado al que responden los demás instrumentos a excepción de la voz en el compás 2. Está construida con dos frases del arpa melódica para posteriormente repetir.

También se puede ver la aparición de la cadencia perfecta V7 a I para separar esta sección de la siguiente y adicionalmente en la melodía principal (arpa) se presenta al final la figura rítmica de más larga duración (♩) en la nota más grave (re) indicando así el final de esta sección.

Introducción

Voz

Cuatro

Arpa Llanera

Bajo Eléctrico

Maracas

Estrofa

Voz

Ctr.

Arp.

En el a gua dea ta mai ca, / En el a fin doa ta mai ca

Ilustración 16. Introducción compás 1 - 8, transcripción *Olas del río Atamaica*.

Estrofas 1 y 2 (9-14 y 50)

A diferencia de la introducción en la que el arpa llevaba la melodía principal y los demás instrumentos eran su colchón armónico; la melodía principal pasa a estar en la voz y el arpa se vuelve un refuerzo de la melodía principal al imitar en su mayoría de notas y ritmo a la voz; característica típica de los pasajes criollos.

Se expone la segunda frase melódica a través de la voz la cual como en la introducción, hace uso de la figura rítmica con más larga duración. Y asimismo, nuevamente se usa la cadencia perfecta (V7 – I) para indicar el final de la sección.

2 *Olas del río Atamaica*

Voz

Ctr.

Arp.

Ay dea ta mai ca re cter do que me ba ña ba, / Lin doa ta mai ca yo mp le cam bio por ña da, Cuan doa ba E res un

Imitación de la melodía principal

Ilustración 17. Estrofa compás 13 - 18, transcripción *Olas del río Atamaica*.

Ilustración 18. Estrofa compás 19 - 24, transcripción Olas del río Atamaica.

Coro (25-31 y 51)

Se usa la introducción tal cual, pero esta vez actúan como acompañamiento de la nueva melodía principal en la voz que se presenta en el coro construida en 2 frases. Posteriormente se repite el coro con otra letra e insinuar el final de la canción.

Ilustración 19. Coro compás 25 - 32, transcripción Olas del río Atamaica.

Interludio

Esta sección es la repetición de la estrofa y coro, aunque aquí el arpa es el instrumento melódico principal.

Fin (53-59)

Retoma parte de la sección instrumental del coro simulando una tercera repetición del segundo coro, pero se cambia el final en la melodía principal llevada por el arpa para finalizar la canción en su totalidad. (Este final es típico de los pasajes llanero).

Olas del río Atamaica 5

The musical score for 'Olas del río Atamaica' (page 5) shows the final section from measure 52 to 59. It features four staves: Voice (Vz), Cello (Ctr.), Arpa (Arp.), and Bass (Bj. E). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The voice part consists of rests, with a 'Fin' label above measure 52. The cello part has a 'Fin' label above measure 52 and a 'Variación' label above measure 58. The arpa part has a 'Coro' label above measure 52 and a 'Variación' label above measure 58. The bass part has a 'Fin' label above measure 52. Chords are indicated below the cello part: Bm, A, G, F#m, G, D, A7, D.

Ilustración 20. Fin compás 52 - 59, transcripción Olas del río Atamaica.

Formato:

La canción presente el formato clásico de música llanera: voz, arpa, cuatro, bajo eléctrico y maracas.

Ritmo:

La métrica de esta canción se encuentra en 3/4, también la síncopa es característica de la melodía de la voz y arpa, mientras que en el bajo permanecen los acentos en primer y tercer tiempo dentro de la estructura 3/4, en el cuatro y maracas permanece la primera división durante toda la canción.

Vz.

— cru — zan doel ri — o — cru zan doel ría — con — lú o — lú — lu — que tea — ba, —
 — púo — ñú lla ne — ro — Fuc ñú doel ría — ro lú jo del cie — loy — ña ba, — na.

Subdivisión

A7 A7 A7 A7 A7 D

Arp.

Sincopa

Bj. E

Mrc.

Ilustración 21. Sincopa compás 19 - 24, transcripción Olas del río Atamaica.

Armonía:

La canción se encuentra dentro del sistema tonal, en este caso tonalidad re mayor y posee dos progresiones diferenciando cada sección de la pieza.

Introducción y coro:

[Bbm - A - G - Fm - G - D - A7 - D]
 (VIIm - V - IV - IIIIm - IV - I - V7 - I)

Estrofa:

[D - A7 - D - A7 - D]
 (I - V7 - I - V7 - I)

Melodía:

La melodía principal se encuentra dentro del rango vocal para tenor, predomina la síncopa, el rubateo, el glisando y la sonoridad nasal. Además, de inicio a fin la canción no varía en matices sino que permanece con la misma intensidad (característico del pasaje criollo).

En la melodía predomina el movimiento descendente por grados conjuntos y el uso de glisandos. El salto más grande que presenta es de intervalo de 6 menor:

Coro

Vz.

1. Vi di ta mi ay al lle gar al o tro la o al o tro la o a des can
 2. Pren da que ri da mi ran doa quel lin do puc blo San Ra fa el des del sí
 3. Vi di ta mi a don de na cio es te pa sa je Es te pa sa je un do min
 4. Pren da que ri da sa ca do por ma nuel lu na Por ma nuel lu na u na no

Gliss

Gliss

Ilustración 22. Melodía compás 25 - 30, transcripción Olas del río Atamaica.

19
Vz

— cru — zan doel ri — o — — — Cru zan doel rio — con — las o las — ju — gue tea ba
— pue — blo lla ne — ro — — — Pue blo lla ne ro hi — jo del cie — loy — sa ba na.

Ghis

Ilustración 23. Melodía compás 25 - 30, transcripción *Olas del río Atamaica*.

4.2.4. Muchacha de ojazos negros – Juan Vicente Torrealba (estilizado)

Pasaje tipo estilizado, compuesto e interpretado en el arpa por Juan Vicente Torrealba, nacido en Venezuela - Caracas, perteneciente al álbum “Concierto en la llanura” publicado en el año 1975.

Se seleccionó este pasaje debido a la trascendencia que tuvo el compositor dentro de la historia de la música llanera y por ser parte del entorno musical en que la autora creció, ya que este pasaje fue aprendido e interpretado en el cuatro y arpa llanera.

También, algunos consideran a Torrealba como el precursor del pasaje estilizado (Venezuela), otros como el referente principal de este tipo de pasaje (Colombia). En cualquier caso, marcó una distinción significativa dentro del pasaje llanero.

Letra:

Estrofa

Solamente dos favores, quisiera pedirle a Dios: ser patrón de tus amores, ser el eco de tu voz.

Coro

Muchacha de ojazos negros, no puedo vivir sin ti. Escucha, vida mía, llevo una pena en el alma que crece lentamente desde el día en que te vi. (bis)

Puente

Yo no quiero ilusiones tan solo en la vida mía, Yo quiero gozar un poquito las mieles de la realidad. Y después de volcar mi cariño en el tuyo, hacer como el ave que cruza cantando por la inmensidad.

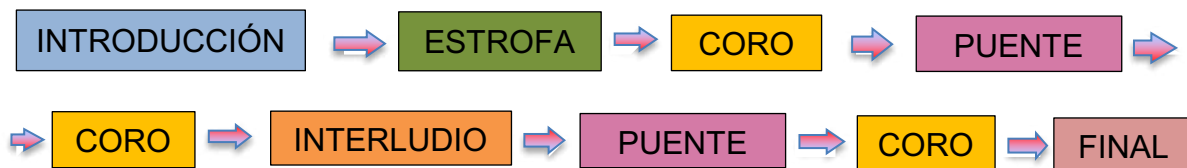
A diferencia de los pasajes criollos (Cajón de Arauca apureño y Olas de Río Atamaica) en los cuales el entorno llanero y el amor a este eran los temas principales que inspiraban la letra; aquí podemos ver que el pasaje estilizado es un canto al amor, tipo serenata más romántico.

Durante toda la letra, podemos apreciar una historia en la que existe un sujeto que en forma de canción expresa su amor a una mujer, en este caso se refiere a esta como “muchacha de ojazos negros”. El sujeto narra aquellos deseos y sentimientos específicos que nacen desde que conoció a esta mujer: **“Ser patrón de tus amores, ser el eco de tu voz” / “Llevo una pena en el alma que crece lentamente desde el día en que te vi”**.

Asimismo, podemos ver en el puente el uso de la metáfora para describir lo dulce que podría ser la realidad si la muchacha le permite estar a su lado; o la libertad y paz que podría sentir si esta muchacha recibe ese amor que tiene el sujeto: **“Yo quiero gozar un poquito las mieles de la realidad” / “hacer como el ave que cruza cantando por la inmensidad”**.

Finalmente podemos ver un uso más adecuado del lenguaje ya que no encontramos expresiones autóctonas del acento llanero; podría decirse un lenguaje más ciudadano.

Forma: EDITAR



Introducción (1-16)

La introducción comienza en el compás 1 de modo acéfalo¹² con el arpa llanera, nuevamente haciendo un llamado el cual responden los demás instrumentos a excepción de la voz en el compás dos hasta el compás 16.

A diferencia de los anteriores pasajes esta introducción está es más elaborada y por tanto es más extensa. Está construida en base al arpa llanera (melodía principal), con cuatro frases imitando la melodía del coro de la voz cantada. Adicionalmente, la progresión armónica también tiene una duración más amplia y nuevamente mediante el uso de la cadencia perfecta V7 (A7) – I (Dm) se da fin a la sección.

Ilustración 24. Introducción compás 1 - 16, transcripción Muchacha de ojazos negros.

Estrofa (17-32)

La estrofa está construida en dos frases melódicas presentadas en la voz y la repetición de estas mientras que los demás instrumentos acompañan y soportan la VOZ.

¹² Acéfalo: Frase o motivo musical que comienza justo después del primer tiempo fuerte.

Estrofa

Vz. *f* No la men te dos fa w res, qui se ra pe di ta dia.

Gtr. Dm A7 Dm A7 A7 A7 Dm

Arp.

Bj.

Mrc.

Ilustración 25. Estrofa compás 17 - 24, transcripción Muchacha de ojazos negros.

Coro (36-49 y 58)

Se construye a partir de cuatro frases de la melodía principal (Voz) mientras que los demás instrumentos acompañan a esta. En el arpa se presenta un acompañamiento distinto al de la introducción, está vez no tiende a imitar a la melodía principal si no que actúa más como acompañamiento armónico haciendo uso de las octavas (intervalo de 8 grados entre dos notas musicales) y notas de los arpeggios que se presentan de la armonía.

Coro

Vz. mu cha cha deo ja zos ne gros, no pue do vi vir sin ti.

Gtr. Dm D7 Gm Gm Gm Dm

Arp. *mf* *mf*

Bj.

Mrc.

Uso de 8avas

Arpeggio

Frases 1, 2, 3, 4

Ilustración 26. Coro compás 33 - 49, transcripción Muchacha de ojazos negros.

Puente (50-57 y 83)

Entendiéndose como una sección distinta a la estrofa, coro o interludio que conecta dos secciones. En este caso el puente hace su aparición en el compás 50, finaliza en el 57 y se expone una vez más en el compás 83.

Esta sección se estructura con una sola frase de 8 compases en la cual se construye a partir de un motivo melódico que tiende a repetirse en los próximos compases con la diferencia de que se trasporta una segunda ascendente mayor o menor, dependiendo de las notas pertenecientes a la tonalidad. De esta manera genera la sensación de una melodía que comienza en su punto menos tensionante y va creciendo hasta llegar al clímax de esta sección.

50

Puente **Motivo melódico**

1. yo no quie mi lu sio nestan so lo en la vi da yo quie ro go zar un po qui to las mie les de la rea li dad.
2. Y des pués de vol car mi ca ri ño en el tu yo ha cer como el a ve que cru za can tan do por la inmensi dad.

Ilustración 27. Puente compás 50 - 57, transcripción Muchacha de ojazos negros.

Interludio (59-82)

Está construido por los primeros compases de la estrofa con una pequeña variación al final de la melodía en el arpa y con la misma estructura de introducción.

Final (85-88)

Para el final, se hace algo muy similar a los pasajes anteriores donde se usa parte del final de la estructura del coro para culminar la canción.

Formato:

La canción presenta el formato clásico de música llanera: voz, arpa, cuatro, bajo eléctrico y maracas.

Armonía:

La canción se encuentra dentro de un sistema tonal, en este caso la tonalidad de Re menor armónica no presenta grados distintos a los de I IV y V7 a excepción de una dominante secundaria (D7).

Introducción

[Dm - Gm - Dm - A7 - Dm]

(Im - IVm - Im - V7 - I)

Estrofa y Puente:

[D - A7 - D - A7 - D]

(I - V7 - I - V7 - I)

Coro:

[Dm - D7 - Gm - Dm - A7 - Dm]

(Im - V7/IV - IVm - Im - V7 - I)

Melodía:

La melodía principal (Voz) está dentro del rango vocal para tenor, también se presenta la síncopa aunque la sonoridad de la voz es profunda, redonda con técnica. Además, de inicio a fin la canción no varía en matices sino que permanece con la misma intensidad.

La melodía se mueve por grados conjuntos de modo ascendente en la estrofa. La nota más aguda está en La 3 y la más grave en Re 3 (intervalo de quinta justa); y el salto más grande que presenta es de tercera menor (Mi 3 a Sol 3)

Ilustración 31. Melodía compás 1- 35, transcripción Muchacha de ojazos negros.

En el coro si se mueve en un registro más amplio en el cuál su nota más aguda es Fa 4 y la más grave Re 3 (intervalo décima) la melodía también se mueve por grados conjuntos y su salto más grande es de cuarta justa (La 3 a Re 4).

The image shows a musical score for the song 'Muchacha de ojazos negros'. It consists of three staves of music in a single system, with lyrics written below the notes. The first staff starts at measure 29 and includes the lyrics 'ser el eco de tu voz.' and 'mu cha cha deo ja zos'. A box labeled 'Coro' is placed above the second staff. A green circle highlights a note in the second staff, labeled 'Nota más aguda'. The second staff starts at measure 36 and includes the lyrics 'ne gros, no pue do vi vir sin ti. es cu cha vi da mi a lle vou na'. A red circle highlights a large interval between two notes in the second staff, labeled 'Salto más grande'. A green circle highlights a note in the second staff, labeled 'Nota más grave'. The third staff starts at measure 43 and includes the lyrics 'pe na en el al ma, que cre ce len ta men te des del dí a en que te vi.'. A green circle highlights a note in the third staff, labeled 'Nota más grave'. The dynamic marking 'mf' is present in the third staff.

Ilustración 32. Melodía compás 29 - 49, transcripción Muchacha de ojazos negros.

4.2.5. Coldplay – Yellow

Canción de Pop – Rock compuesta e interpretada por la agrupación inglesa Coldplay perteneciente al álbum “Parachutes” publicado en año 2000.

Esta canción se seleccionó por ser una de las más populares y reconocidas de la agrupación. Asimismo, esta agrupación ha sido uno de los muchos grupos que hacen parte del bagaje musical y gusto propio.

Letra:

Estrofa 1

Look at the stars, look how they shine for you, and everything you do. Yeah, they were all yellow.

Estrofa 2

I came along, I wrote a song for you, and all the things you do, and it was called yellow.

Estrofa 3

So then I took my turn. Oh, what a thing to have done, and it was all yellow.

Coro

Your skin, oh yeah your skin and bones, turn into something beautiful. And you know, you know I love you so, you know I love you so...

Estrofa 4

I swam across, I jumped across for you. Oh what a thing to do, because you were all yellow.

Estrofa 5

I drew a line, I drew a line for you, oh what a thing to do, and it was all yellow.

Coro

And your skin, oh yeah your skin and bones, turn into something beautiful. And you know, for your I'd bleed myself dry.

It's true, look how they shine for you, look how they shine for you, Look how they shine for.. And all the things that you do.

TRADUCCIÓN

Estrofa 1

Mira a las estrellas, mira cómo brillan para ti, por todo lo que haces. Si eran todas amarillas.

Estrofa 2

Yo me presenté, escribí una canción para ti, y todas las cosas que haces, y se llamó amarillo.

Estrofa 3

Entonces me toca a mí, oh qué cosas hay que hacer, y era todo amarillo.

Coro

Tu piel, Oh sí tu piel y huesos, se vuelven algo hermoso. Y ya sabes, sabes que yo también te quiero, sabes que yo también te quiero...

Estrofa 4

Crucé (océanos) a nado, crucé de un salto para ti. Oh qué cosas hay que hacer, porque tu eras toda amarilla.

Estrofa 5

Dibujé una línea, dibujé una línea por ti. Oh qué cosas hay que hacer, y era todo amarillo.

Coro

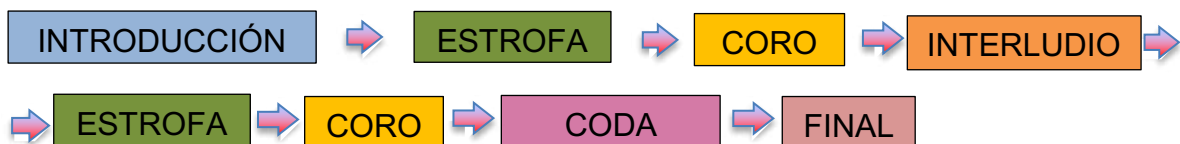
Y tu piel, Oh sí, tu piel y huesos, se vuelven algo hermoso, y ya sabes, por ti me quería seco (me desangro), por ti me desangro.

Es verdad, mira como brillan para ti, mira como brillan para ti, mira como brillan para... Y por todo lo que haces

La temática de esta letra es sobre amor al igual que el pasaje estilizado de Torrealba aunque el uso de la metáfora se presenta en la totalidad de la canción.

Se puede ver que la composición nace a partir de la combinación de dos conceptos: Uno es el amor desmedido que siente por alguien, en este caso no especifica el sujeto; y el segundo concepto es a partir de la palabra amarillo, el cual en este caso la palabra yellow (amarillo) no sólo hace alusión al color y sus cualidades, sino que el término en inglés también traduce cobardía o cobarde. De esta manera, el significado de esta palabra yellow puede desempeñar doble interpretación dependiendo del contexto en la que se encuentre.

Esta letra expresa un gran amor desmedido pero unilateral hacia un sujeto, es la descripción en forma de metáfora usando palabras como estrellas y las cualidades de éstas (el brillo) y la repetición de la palabra amarillo (como color cálido asociado con el resplandor del sol). Asimismo, se presentan palabras como huesos y piel que describen la esencia del sujeto en cuestión.

Forma:

Introducción (1-10) (Intro a, intro b)

En esta canción podemos también evidenciar como en los anteriores pasajes llaneros, la entrada de un sólo instrumento (guitarra acústica) como llamado o pregunta que hace (aunque un poco más extensa por su repetición y no hace melodía), para que respondan los demás instrumentos en el compás 3. A esta respuesta se le da el nombre de introducción b debido a que esta sección es retomada nuevamente en el compás (39) desempeñando el rol distinto.

Esta sección solo se puede diferenciar de la estrofa por la progresión que se presenta en la introducción b (I V IV) y que luego es retomada en la estrofa, pero con un cambio abrupto de la dinámica de volumen de fuerte a mezzo fuerte.

The musical score is divided into two main sections: 'Introducción A' and 'Introducción B'.
 - **Introducción A:** Starts with a 'Pregunta' (question) section in blue, marked 'mf' (mezzo-forte), and a 'Resposta' (answer) section in purple, marked 'simile' (simile).
 - **Introducción B:** Features a 'Fin de la progresión' (end of progression) section in yellow, marked 'f' (forte).
 The score includes staves for:

- Voz (Voice)
- Coro (Chorus)
- Guitarra acústica (Acoustic Guitar)
- Guitarra Eléctrica (Electric Guitar)
- Bajo eléctrico (Electric Bass)
- Batería (Drums)

 Chord symbols (B, F#, E) and dynamic markings (mf, f) are clearly visible throughout the score.

Ilustración 33. Introducción compás 1 - 10, transcripción Yellow.

Estrofas (11-30 y 40)

La estrofa se presenta dentro de los compases 11 al 16 estructurada en cuatro frases que se repiten en los compases restantes. Después de la segunda repetición en la estrofa dos, adicionalmente toma las dos últimas frases que estructuran la estrofa y las presenta generando la impresión de que existe una tercera estrofa. Es decir que desde el inicio se presentan dos estrofas y media antes del coro.

11 Estrofa (Letra 1) 2

Voz: Frase 1 Frase 2 Frase 3

1. Look at the stars
I jumped a cross for you
and a very thing you do
oh what a thing to do

16 Frase 4 Estrofa 2

Yeah they were all ye know
I came a lung I drew a line
I wrote a song for you
and all the things you do

Ilustración 34. Estrofa compás 11 - 20, transcripción Yellow.

Coro (31-38 y 41)

El coro tiene una duración de ocho compases se estructura en la melodía principal (Voz) en dos frases y se recurre a la repetición de una de ellas para complementar la totalidad del coro. Los demás instrumentos actúan sólo como el soporte y acompañamiento armónico para la voz

30 Coro

Voz: Frase 1 Repetición frase 1

Your ski in oh yeah your skin and bones
to some thing bear ti ful

35 Repetición frase 1

do you know you know I love you so
you know I love you so

Introducción B Estrofa (Letra 2) Coro

Ilustración 35. Coro compás 31 - 38, transcripción Yellow.

Interludio (39)

Esta sección está construida con la estructura exacta de la introducción b.

Coda (42-51)

Esta pequeña sección que sólo se presenta una vez en toda la canción, sigue manteniendo la misma energía del coro y se siente como una pequeña variación del coro ya que usa la misma armonía e instrumentación del coro.

Final (52-56)

A diferencia del pasaje que usa parte de la estructura del coro para dar fin a la canción; la agrupación decide usar parte de la primera estrofa para finalizar. De esta manera la canción vuelve a un estado de reposo ya que venía manteniendo la energía del punto más activo (clímax) del coro.

Formato:

La canción presenta el formato instrumental: voz, coros, guitarra acústica, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería.

Ritmo:

La métrica de esta canción se encuentra en 4/4, también predomina en la melodía el acéfalo en cada inicio de frase de la voz haciendo énfasis en el segundo pulso. En la demás instrumentación bajo, guitarras y batería permanece la primera división y en algunos momentos se presenta alguna variación.

The image shows a musical score for the song 'Acéfalo'. It features two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Coro' (Chorus). The vocal line is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The accompaniment is in bass clef. The vocal line starts at measure 30 and has four phrases circled in red, each starting with an acéfalo (an accent on the second beat). The lyrics are: 'Your ski - in oh yeah your skin and bones tu arm i - in to some thing beau tí ful'. The accompaniment consists of chords in the bass line.

Ilustración 36. Acéfalo compás 30 - 34, transcripción Yellow.

Armonía:

La canción está bajo la estructura de Si mayor y parte de la canción el reposo se encuentra en el primer grado (Si mayor). No obstante, aunque posee todos los acordes y alteraciones pertenecientes a la tonalidad de si mayor se puede observar

la ausencia de la dominante 7 y la resolución de esta durante toda la canción. Adicionalmente, dentro de las progresiones presenta la combinación de quinto grado V a cuarto grado IV y primer grado I, movimiento que se le da el nombre de retrogresión y por lo general no es usual dentro del sistema tonal; además de ser grados característicos del modo Jónico según Herrera (1986). Es por estas razones que esta canción se puede ver desde la perspectiva del sistema modal (modo Jónico).

Intro A

[B]

(I)

Intro B y estrofas

[B – F# – E – B]

(I – V – IV – I)

Interludio

[B – F# – E – B]

(I – V – IV – I)

Coro

[E– G#m – F# – E]

(IV – VIIm – V – IV

Melodía:

La melodía principal (Voz) se encuentra dentro del rango vocal para barítono, en la voz predomina el uso del falsette, su color de voz es dulce y suave. Además, a diferencia de los pasajes analizados anteriormente, la canción presenta varios matices para dar más riqueza a la interpretación de esta.

La melodía se mueve por grados conjuntos y saltos de tercera menor (Re#4 a Fa#4) y de cuarta justa (Do#4 a Fa#4) de modo ascendente en las estrofas. De esta manera se genera énfasis en la nota fa# y resulta ser un elemento característico de la melodía. Adicionalmente la nota más aguda está en Fa# 3 y la más grave en Fa#4 (intervalo de octava justa); y El salto más grande que se presenta es de quinta justa de modo descendente.

11 Estrofa (Letra 1)

Voz

1. Look at the stars
2. I swam a-cross

look how they shag on you
I jumped a-cross you

and e very thing you do
oh what a thing to do

Coro

Ac.

Gtr.

Baj. E.

Bt.

16

Voz

yeah they were all ye lo-ow
Cause you were all ye lo-ow

I came a long
I drew a line

I wrote a song for you
I drew a line for you

and all the things you do
oh what a thing to do

Salto énfasis nota Fa#

Nota más aguda

Salto énfasis nota Fa#

Nota más grave

Ilustración 37. Melodía compás 11 - 20, transcripción Yellow.

En el coro se presenta con un movimiento un poco más amplio, con intervalos de tercera menor, quinta justa y sexta mayor. Especialmente predomina y recae el peso de la melodía en el intervalo de sexta mayor en la nota Sol#3. Así mismo el pos-coro predomina el salto de primero quinta justa y sexta justa haciendo énfasis en notas Fa#3 y Sol#3.

30

Voz

your skin - in
oh yeah your skin and bones
tu-urn - in
to some thing beau ti ful

Coro

Ac.

Gtr.

Baj. E.

Bt.

35

Voz

to you kno - ow
you know I love you so
you know I love you so

Salto de 6ta menor

Salto 5ta justa

Salto 5ta justa

Introducción B Estrofa (Letra 2) Coro

Ilustración 38. Melodía compás 30 - 38, transcripción Yellow.

4.2.6. Soda stereo – Té para

Canción de Pop – Rock compuesta por el cantautor, guitarrista y productor Gustavo A. Cerati e interpretada por él y su agrupación argentina Soda Stereo, perteneciente al álbum “Canción Animal” publicado en año 1990.

Esta canción se seleccionó porque la agrupación Soda Stereo es uno de los principales referentes fuertes dentro del contexto histórico de América Latina del Pop – Rock en español en la década de los 80. Además, esta canción fue uno de los grandes éxitos del álbum. Asimismo, se seleccionó por ser la agrupación que marcó parte de mi adolescencia además de que el cantautor, pese a que ya falleció, es una de mis principales influencias musicales hasta el día de hoy.

Letra:

Estrofa 1

Las tazas sobre el mantel, la lluvia derramada. Un poco de miel, un poco de miel no basta.

Estrofa 2

El eclipse no fue parcial y cegó nuestras miradas. Te vi que llorabas, te vi que llorabas por él. Té para tres

Estrofa 3

Un sorbo de distracción, buscando descifrarnos. No hay nada mejor, no hay nada mejor que casa. Té para tres

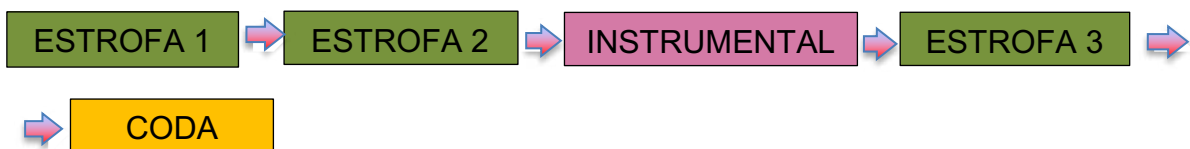
Esta letra está hecha en base a una vivencia personal del compositor Gustavo Cerati. A partir de una reunión familiar (Cerati y sus padres), Cerati narra cómo fue la experiencia al socializar los resultados de los exámenes médicos del padre que desafortunadamente le detectaron cáncer terminal.

De esta manera, la letra hace uso de la descripción literal de la vivencia personal del compositor cuando describe las tazas, el mantel; la frase “te vi que llorabas”, “té para tres” o la valoración personal en donde dice que “no hay nada mejor que casa”.

Adicionalmente hace uso de la metáfora para expresar y plasmar las emociones de desolación, angustia y dolor del momento con las frases “lluvia derramada”, “un sorbo de distracción” y “un poco de miel no basta”.

Forma:

A diferencia de las anteriores canciones, en esta canción se observa la ausencia de introducción y coro.



Estrofa 1,2,3 (1- 33 y 49)

La estrofa está construida en 3 frases que se repiten en segunda y tercera estrofa, sin embargo, una frase adicional se presenta antes de empezar otra sección distinta.

17 Estrofa 2 Frase 1 Frase 2
 - el e clip se no fue par cial y ce gó nues tras mi ra - des te
 26 Frase 3 Frase conectora Interludio
 35 vi que llo ra - bas te vi que llo ra ba - as por e - - el te pa - ra tre - es

Ilustración 39. Estrofa compás 17 - 34, transcripción Té para tres.

Instrumental a (34 -48)

Esta sección tiene la duración de 14 compases usa la misma progresión armónica de las estrofas y la misma instrumentación, pero adiciona dos pads (sonido sintético).

Coda (66 -93)

Esta sección al igual que el instrumental repite la misma estructura en cuanto a instrumentación y progresión, con la excepción de que se presenta dos veces con variaciones del ritmo del bajo. El final se basa en esta segunda repetición de la coda en su último compás dejando la sensación de un final inconcluso al no terminar la totalidad de la progresión.

Formato:

La canción presenta el formato instrumental: voz, coros, guitarra eléctrica (folk), pad 1 y 2 (sonidos sintéticos) y bajo eléctrico.

Ritmo:

La métrica de esta canción se encuentra en 3/4. En la melodía principal (Voz) se presenta el acéfalo en algunos inicios de frase y la figura rítmica más pequeña es la corchea. La guitarra, que se desempeña como acompañamiento armónico, mantiene la marcación del pulso con una pequeña variación en el tercer tiempo; esta dirige la velocidad del tema en ausencia de instrumentos de percusión que cumplan este rol. Los pads 1 y 2 presenta casi siempre blancas y el bajo presenta una variedad de patrones rítmicos pero el que más predomina son dos compases donde una presenta la primera división del pulso y en segundo la duración total del compás con la blanca punto:

The image shows a musical score for three parts: Voice, Folk Guitar, and Pad 1. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line has lyrics: "El fin ar nos no/hay na da me jo or no/hay na da me jo". A blue box labeled "Ritmo base" covers the first two measures of the guitar part. A red circle labeled "Acéfalo" is around the first note of the vocal line in the third measure.

Ilustración 40. Ritmo base compás 55 - 60, transcripción Té para tres.



Ilustración 41. Ritmo predominante bajo, transcripción Té para tres.



Ilustración 42. Variación rítmica bajo, transcripción Té para tres.

Armonía:

La canción se encuentra dentro del sistema modal, en este caso el modo que presenta es Mi dórico. Durante toda la canción se presenta una sola progresión que se repite varias veces. Para finalizar se deja la misma progresión pero inconclusa al no terminar en el acorde centro del modo Em (mi menor).

Estrofas – Instrumental

[D – Em – D – Em – G – A – Em]
(VII – Im – VII – Im – III – IV – Im)

Coda

[D – Em – D – Em – G – A – Em
(VII – Im – VII – Im – III – IV – Im
D – Em – D – Em – G – A]
VII – Im – VII – Im – III – IV)

Melodía:

La melodía principal (Voz) se encuentra dentro del rango vocal tenor, el color de esta voz es brillante y algo tosco.

La melodía principal se mueve en su mayoría por terceras mayores, cuartas y quintas justas de modo ascendente y descendente. Su nota más aguda es Fa#4 y su nota más grave es Mi3, adicionalmente se considera una melodía lenta por usar en su mayoría figuras rítmicas de larga duración.

17 Estrofa 2
 - el e^{3ra} clip se no^{3ra} fue par cial y ce^{4ta} go nues tras mi ra - das te
 26 Interludio
 35 vi que llo ra bas^{5ta} te vi que llo ra ba - as por e - el te pa ra tre - es

Ilustración 43. Melodía compás 17 - 34, transcripción *Té para tres*.

4.2.7. Café Tacuba – Eres

Canción de Pop – Rock compuesta e interpretada por el guitarrista Emmanuel del Real y la agrupación mexicana Café Tacuba, perteneciente al álbum “Cuatro Caminos” publicado en año 2003.

Esta canción se seleccionó por el gran reconocimiento que tiene la agrupación dentro del pop - rock en latinoamérica y porque fue ganadora en los Premio Grammy Latino en 2004 como la mejor canción del año.

Letra o Lírica:

Estrofa 1

Eres, lo que más quiero en este mundo, eso eres, Mi pensamiento más profundo también eres. Tan sólo dime lo que hago, aquí me tienes.

Estrofa 2

Eres, cuando despierto, lo primero, eso eres. Lo que a mi vida le hace falta si no vienes. Lo único precioso que en mi mente habita hoy

Coro

Qué más puedo decirte? Tal vez puedo mentirte sin razón. Pero lo que hoy siento Es que sin ti estoy muerto, pues eres lo que más quiero en este mundo, eso eres

Estrofa3

Eres, el tiempo que comparto, eso eres. Lo que la gente promete cuando se quiere. Mi salvación, mi esperanza y mi fe.

Estrofa4

Soy, el que quererte quiere como nadie, soy. El que te llevaría el sustento día a día, día a día. El que por ti daría la vida, ese soy.

Coro

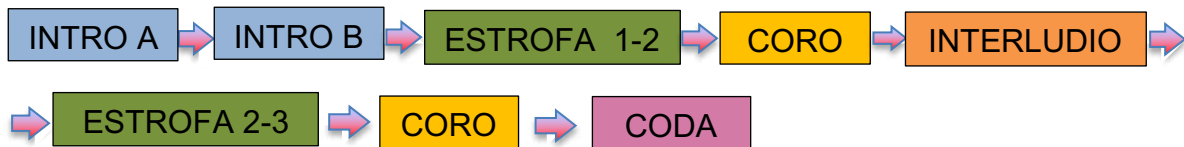
Aquí estoy a tu lado y espero aquí sentado hasta el final. No te has imaginado lo que por ti he esperado, pues eres lo que yo amo en este mundo, eso eres.

Cada minuto en lo que pienso, eso eres. Lo que más cuido en este mundo eso eres.

La temática de esta letra gira entorno al amor. Podemos ver durante toda la letra que el sujeto A (enamorado) está definiendo en varias frases que desarrolla poco a poco, la relevancia y significancia que tiene el sujeto B (amada) en mente y corazón del sujeto A.

En este caso el amor que se expresa parece ser unilateral sin esperar nada a cambio, describe de manera literal todos sus pensamientos y emociones. La palabra “eres” predomina y es la esencia de la canción e incluso le da el título a esta.

Forma:



Introducción (1- 8) (Intro a, intro b)

A diferencia de las canciones analizadas anteriormente en donde inicia un sólo instrumento en los primeros compases para hacer la invitación a que entren los demás instrumentos en los siguientes compases; aquí podemos ver todo lo contrario. Desde el inicio los primeros cuatro compases se presenta la guitarra rítmica, el bajo eléctrico y la batería; generando así una introducción fuerte y grande debido a la cantidad de instrumentos. Seguidamente en los siguientes compases repite lo mismo que en la intro pero se une la segunda guitarra que a diferencia de la guitarra rítmica, esta se presenta con arpegiados y destacando una pequeña melodía. Asimismo, podemos evidenciar que la esencia de la introducción está marcada por la progresión I_m (Am) – III (C) – $V_{4/3}$ (E7/B)- $V7$ (E7) que se repite durante el resto de la introducción.

Introducción A

Introducción B

Entrada de guitarra 2 y bajo

Ilustración 44. Introducción compás 1 - 5, transcripción Eres.

Estrofas (9-24 y 42)

Está construida en cuatro frases que se repiten en las siguientes estrofas. Ya que en la introducción se había expuesto con casi la totalidad de los instrumentos con dinámicas de volumen fuerte generando tensión; en la estrofa 1 y 3 (compás 9 y 42) sólo se presenta la voz, la batería, y la guitarra melódica (guitarra acústica) en estrofa 1, o la guitarra rítmica en estrofa 2 a modo de reposo. Posteriormente en la estrofa 2 y 4 (compás 17 y 50) se une el bajo y la guitarra eléctrica para dar la sensación de que la canción crece poco a poco para llegar nuevamente al momento de tensión en el coro.

Frases 1

Frases 2

Frases 3

Frases 4

Coro (Letra 2)

Ilustración 45. Estrofa compás 50 - 57, transcripción Eres.

Coro (25-31 y 58)

Tiene una duración de 7 compases, casi 8 al terminar la melodía en la siguiente sección. Está construido en dos frases que en su repetición varían la terminación y una tercera frase conectora entre el final del coro e inicio de interludio. Asimismo se presenta todos los instrumentos, entre estos el piano que había estado ausente en la introducción y primeras estrofas con el objetivo de dar más fuerza y tensión a esta sección. Adicionalmente hay mayor movimiento armónico al presentarse cuatro acordes por compás reforzados con el bajo del piano y bajo eléctrico para destacar su movimiento ascendente por grados conjuntos.

The image shows a musical score for a chorus section, measures 22-30. The score is written for a vocal line and several instrumental parts: Acoustic Guitar (Gtr. Acust.), Electric Guitar (Gtr. Elect.), Pad, Piano (Pno.), Bass (Baj.), and Drums (B.). The score is divided into three main sections: 'Fraser 1' (measures 22-27), 'Fraser 2' (measures 28-29), and 'Variación Fraser 2' (measures 30-31). A red box highlights the piano's entry in measure 28, labeled 'Entrada Piano'. A green oval highlights the vocal melody in measure 29. The piano part shows a sequence of chords: E7/B, C, E7, and D9.

Ilustración 46. Coro compás 22 – 30, transcripción Eres.

Interludio (32 - 41)

El interludio está construido con la estructura de la introducción a (compases 1-4), aunque aquí sólo se expone la guitarra melódica (guitarra acústica); y seguidamente presenta la intro b (compases 5 -8) tal cual, pero adicionando un pad (sonido sintético) que es protagonista de esta sección con un pequeño motivo melódico.

Musical score for the interlude (compás 36-39). The score includes parts for Gtr. Acúst., Gtr. Eléct., Pad, Pno., Baj.E., and Bt. The Pad part is highlighted with a red box and labeled "Melodía corta pad".

Ilustración 47. Interludio compás 36 - 39, transcripción Eres.

Coda (59 – 71)

La coda, aunque mantiene la instrumentación del coro, es distinta del resto de las secciones en cuanto su estructura. Se construye con parte de las frases finales de la voz en la estrofa bajo a una progresión armónica muy similar a la de las estrofas e introducción; y la otra parte la voz presenta una frase melódica pequeña sin letra, que se repite por segunda vez para finalizar la canción.

Musical score for the coda (compás 59-62). The score includes parts for Voz, Gtr. Acúst., Gtr. Eléct., Pno., Baj.E., and Bt. The Voz part is labeled "Frases de estrofa" and "Acorde diferente a estrofa". The Gtr. Acúst. part has a red circle around a chord labeled "p".

Ilustración 48. Coda compás 59 - 62, transcripción Eres.

Musical score for the coda (compás 62-63). The score includes parts for Voz and Gtr. Acúst. The Voz part is labeled "Melodía sin letra".

Ilustración 49. Coda coros compás 62 - 63, transcripción Eres.

Formato:

La canción presenta el formato instrumental: voz, piano, guitarra acústica, guitarra eléctrica, pad (sonido sintético), bajo eléctrico y batería.

Ritmo:

La métrica de esta canción se encuentra en 4/4. Pese a estar en un tempo lento (♩ = 86 pulsaciones por minuto) el movimiento rítmico de toda la instrumentación predomina la segunda división del pulso y por tanto las frases y patrones que presenta son más extensas. También predomina en los inicios de frase de la melodía el comienzo acéfalo.

Asimismo, se ve en la guitarra rítmica (guitarra eléctrica) que mantiene durante toda la canción la segunda división del pulso, mientras que en la guitarra melódica (guitarra acústica) y el bajo podemos ver que predomina la síncopa.

The image shows a musical score for measures 18-21. The instruments are: Voice, Gr. Acust. (Acoustic Guitar), Gr. Eléct. (Electric Guitar), Pno. (Piano), Baj. (Bass), and B. (Drums). Red circles labeled 'Síncopa' are placed around the vocal line, the acoustic guitar line, and the bass line. A blue box labeled 'Segunda división' is placed around the electric guitar line. The piano part is mostly silent.

Ilustración 50. Ritmo compás 18 - 21, transcripción Eres.

Armonía:

La canción se encuentra dentro de un sistema tonal, en este caso la tonalidad de La menor armónica. Presenta inversiones de algunos acordes y tensiones disponibles de estos los cuales generan dentro de la tonalidad más color.

Intro e Interludio

[Am – C – E7/B – E7] X4

(Im – III – V7_{4/3} – V7)

Estrofa

[Am – C – E7/B – E7] X2

(Im – III – V7_{4/3} – V7)

[Dm7 – E7 – Am – C – E7/B – E7]

(IVm7 – V7 – Im – III – V7_{4/3} – V7)

Coro

[Dm–E7/B–E7–Am–Am/B–C–Am/E–
 (IVm–V7^{4/3}–V7–Im–Im/B – III – Im^{6/3}
 Dm–G–E/G#–Dm–Dm/C–Dm/B–
 IVm–VII–V^{6/3}–IVm–IVm^{6/4}– IVm/B–
 Dm7/A– E7]
 Im^{7^{6/4}} – V7)

Coda

[Am – C – F – E7] X6 Am
 (Im – III – VI – V7) Im

Melodía:

La melodía principal (Voz) se encuentra dentro del rango vocal tenor, el color de esta voz es dulce, suave casi susurrado.

La melodía principal se mueve en su mayoría por grados conjuntos de modo ascendente y descendente y ritmo sincopado. Su nota más aguda es Mi⁴ y su nota más grave es La³ (intervalo de quinta justa) y su salto más grande es del intervalo tercera mayor. No obstante, en la coda de la canción se presenta una pequeña melodía cantada alcanzando mayor altura (Si⁴) interpretada por el cantante principal Ruben Albarrán perteneciente a la agrupación.

Introducción A Introducción B Estrófa 1

Voz

Nota más grave

Lo que más quisiera / ven a tu mamá / do e res / mi pen sa mien to más pro fun do tam bién / e res

Estrófa 2

tas se / lo di / me lo que ha gus ta aquí me / te na / E res / cuan do / des pier to lo pi me ro e so / e res / lo que a mí vi / da le ha co fi tu si no / vie nes

Nota más aguda

Coda (Letra 2)

Salto 3ra

leí ni co pro cie / sa que n mi man tu cha bi ta / hoy / 1. Qué más / por do / de / car / to / tal vez / que do / men tir / te / sin ra zó / - - - / on / pe ro / lo que / hoy sien to / 2. ¿Qué / soy a / tu / li / do / yés / pe / nsa / qui / set ta / do has / la / del / fi / na / al / no / tu / has / a / ma / pi / na / do

Introducción Estrófa 3

es que / sin / ti / des / soy / muer / to / pues / e / ru / - - - / es / lo / que / más / quis /iera / ven / a / tu / mamá / do / e / res / E res / lo / que / yo / a / me / llor / es / te / man / do / e / si / p

Ilustración 51. Melodía compás 1 - 41, transcripción Eres.

FASE PROCESO CREATIVO

4.3. Proceso de Creación

4.3.1. Floreciendo – Alejandra Pirachicán

Contexto histórico

Gracias a que mi familia adquirió una finca ubicada en los llanos, con cada viaje que se realizaba a esta empecé a conocer el contexto, el entorno, la formación y modo de vida de un llanero.

Así pues, en uno de esos viajes, aprendí que el cuidador de la finca para las labores de ordeño y también para separar o mover el ganado, usaba su voz para cantar y hacer algunos sonidos que ayudaban al ganado a calmarse o indicaba a dónde ir cuando este se arriaba.



Ilustración 52. Finca Familiar Planas – Meta, 2018.

Ilustración 53. Finca Familiar Planas – Meta, 2018.

Por otro lado, en el trayecto de los estudios musicales a los que accedí y de la interacción dentro de las prácticas pedagógicas con generaciones más jóvenes, descubro un gran aprecio y gusto musical por los géneros de moda, en este caso el Pop- Rock.

Paralelamente a esto, me encontraba en un momento trascendental de mi vida, en el que me encontraba en la búsqueda constante de; primero una relación más profunda conmigo misma y mi propósito de vida. Segundo, una conexión con ese

ente superior y creador de todo lo existente. Y tercero, encontrar qué camino me permitía conectarme con el creador o ente superior y a su vez con el mundo.

Como todos estos elementos se interconectan con todas las áreas de vida, decidí enfocar esas búsquedas hacia el área de mi formación musical y mis estudios universitarios. Por ende, surgía otra pregunta con la que quizá podría responder y solucionar gran parte de esa búsqueda constante de una relación más profunda con el creador: ¿qué tipo de proyecto y aporte nuevo podía plantear para mi culminación del pregrado en la universidad?

De esta manera, “Floreciendo” nace en un viaje familiar en la finca de mis padres junto con los cuidadores de esta. Al ubicarse la finca en Llano adentro (Meta - Planas), me encuentro aislada de toda comunicación y del mundo citadino a la cual estoy acostumbrada. Absorta y agradecida de estar rodeada por las extensas llanuras, animales del campo y las labores diarias de la finca bajo un clima más cálido, cojo mi cuatro llanero y empiezo a explorar la sonoridad de algunos acordes que comienzan a inspirarme para componer y fusionar dos géneros musicales, que posteriormente se convirtió en el tema principal de este proyecto.

Construcción de la composición

Cimientos (Raíz)

En un comienzo, sólo disponía de la voz como instrumento melódico, y del cuatro llanero como instrumento armónico para componer. Partiendo de esto, se explora la sonoridad de los dos instrumentos para dar inicio a la composición.

Antes que nada, se tenía en claro previo a realizar una exploración a través del cuatro y/o la voz, que la canción que resultara de esa composición tuviera la sonoridad de las tonalidades menores; debido a la preferencia que se tiene por este

tipo de sonoridades que a su vez, viene siendo un factor determinante cuya función y finalidad fue la de incitar y estimular el proceso creativo.

Seguidamente, pasé a explorar algunas tonalidades menores en el cuatro para decidir con cuál de estas me sentiría más cómoda y me permitiría exteriorizar el sentir de ese momento (agradecimiento y admiración a Dios y al entorno).

Después de pasar por las distintas tonalidades, se decidió que la tonalidad para la canción fuese re menor. De allí que me dispuse a probar varias progresiones y simultáneamente ensayé varios ritmos para esas progresiones. La finalidad de esa exploración era poder expresar en su totalidad una introducción con sonoridad nostálgica. En consecuencia, hago uso de el “arpegiado” donde el acorde es tocado nota a nota y por ende la intensidad del sonido es más suave y dulce, y de esta manera dar la sensación de ser algo íntimo que junto con la tonalidad escogida (re menor), evocara nostalgia tanto para la compositora e intérprete como para el oyente.

The image shows a musical score for an introduction in 3/4 time. The key signature has one flat (Bb). The melody is written in a treble clef and consists of eighth notes. The chords are: Dm, F, G, G9, Gm, and Gm♭6. The dynamics are p (piano) and mf (mezzo-forte). The score is labeled 'Intro A'.

Ilustración 54. Armonía y arpegiado introductorio cuatro, Floreciendo.

Una vez se decide la progresión y el ritmo inicial de la canción, aunque no es una idea completa es lo suficientemente consistente para empezar a crear la melodía y letra de esa primera sección.

Seguidamente comienzo a tararear y lanzar algunas melodías sobre la progresión que se eligió. A este ejercicio se le llama improvisación; que tiene como objetivo en este caso, observar las ideas generadas conscientes o inconscientes. De este ejercicio se hace la reflexión y valoración de qué idea o motivo se acoplan más al gusto musical propio, dentro una progresión ya establecida; y de esta manera crear y definir poco a poco la melodía de esa primera sección de canción.

Al momento de tararear se decidió también improvisar además de melodías; palabras o frases, para generar mayor espontaneidad y salir un poco de la rigidez por ideas preconcebidas de lo correcto o incorrecto y que suele por lo general, limitar el proceso creativo. Para esto, fue necesario hacer uso de una grabadora la cual hizo posible retroceder sobre mis pasos y me permitió realizar una reflexión más consciente de lo que salió a relucir, y así llevar a cabo la selección de motivos o frases que sirvieran para el desarrollo de la melodía y letra.

The image shows a musical score for a piece titled 'Floreciendo'. It consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff is labeled 'Introducción' and '8', indicating it starts at measure 8. The second staff is labeled 'Estrofa 1' and '13', indicating it starts at measure 13. The third staff starts at measure 19. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also slurs and accents over the notes, and a fermata over the final note of the first staff.

Ilustración 55. Melodía resultante compás 8 – 24, Floreciendo.

Considero que este ejercicio de obligar sobre la marcha a improvisar aporta más ideas que contienen todo el bagaje y convivencia musical de la autora al proceso creativo, que cuando se planea con antelación. No obstante, es importante que estos dos tipos de creación, tanto improvisada como planeada vayan de la mano, punto que podemos evidenciar con más detalle más adelante.

Cabe notar que cuando se hizo esta recolecta de ideas generadas a partir del ejercicio de improvisación; desde un inicio se pensó que al cantar con la voz propia y natural podría ser un punto a favor para fusionar. De esta manera se aprovechó las cualidades sonoras propias en cuanto a color (más redondo y sin tanto brillo) y pronunciación citadina que son características propias del pop-rock y así combinar las características del pasaje llanero tales como expresiones, palabras, sonidos, elementos del entorno característicos del llano.

Una vez hecha la selección de ideas y motivos melódicos, se tomó la decisión de crear la letra de esa sección, ya que a partir del ejercicio de improvisar palabras o

frases, fueran coherentes o no; estimularon y originaron algunas ideas de lo que se quería plasmar en la letra de la composición. Esto es en consecuencia a la rapidez con la que esas ideas transitorias pueden ir perdiendo impacto si no se desarrollan *isop facto*, así pues, decidí darle prioridad a la creación de letra.

Al estar rodeada de naturaleza y llano la mayor parte de ideas resultantes del ejercicio de improvisación fueron respecto a este entorno. Palabras como árboles, flores, amanecer salieron a relucir y de ahí que se aprovechó estas referencias para implementar esto a la situación y sentir actual del momento. ¿Y qué situación se presentaba entonces? Como se mencionó anteriormente en la etapa del contexto histórico de la composición “Floreciendo”, hago una descripción de lo que se anhelaba espiritualmente con este ente superior. Para poder fusionar estos dos elementos hago uso de la **metáfora**, herramienta que se usa en el tema musical “Té para tres” de Soda Stereo. De esta manera los árboles, los amaneceres y las flores y el cuidado y trabajo que se requiere para crezcan; se convierten en esos conceptos que simbolizan y logran expresar desde una perspectiva distinta pero similar a su vez, esas necesidades espirituales que se presentaban en aquel momento al creador:

“Yo quiero ser un árbol para conocerte un poco más. Un pino o un cedro alto y frondoso en tus manos crecer. Yo quiero ser un fruto para conocerte un poco más, que pintes de colores, cambiar lo malo por tu amor.

Ya se acerca el amanecer, siento que vuelvo a nacer. Con sus manos él me cuida hasta verme de nuevo florecer a mí.

Yo quiero ser un fruto para conocerte un poco más, que pintes de colores, cambiar lo malo por tu amor.

Ya se acerca el amanecer, siento que vuelvo a nacer. Con sus manos él me cuida hasta verme de nuevo florecer a mí, hasta verme de nuevo florecer!

Maranata Maranata aea Ya se acerca el amanacer
Maranata Maranata aea sienta que vuelvo a nacer”

Durante la letra expongo un sujeto: “él”; el cual se decidió dejar en anonimato, de manera que el oyente deduzca, interprete e identifique desde su vivencia e individualidad al sujeto. De esta manera la canción se recrea e interactúa constantemente gracias a la interpretación individual de cada oyente. Adicionalmente la letra en algún momento tiene ideas pasajeras desconectadas de la idea principal pero que surgen en el momento y que como creadora de la canción decidí dejar para que la composición sea un reflejo auténtico de mis pensamientos y emociones fluctuantes del momento en que se realizó.

Posteriormente, se evidencia el uso de la palabra “Maranata” de origen arameo que traduce: “¡El señor viene!”. Se hizo uso de esta, para plasmar parte de las necesidades espirituales y del contexto individual propio.

Finalmente repetí el proceso para la creación de coro y melodía con variación de la estrofa y dejar una base o maqueta inicial para desarrollar con más detalle al regreso del viaje.

Superestructura (grueso del proceso creativo)

Una vez terminada la maqueta inicial de la canción, posteriormente se pasó a el proceso de complementar todos esos detalles que dan una estructura más consistente al tema musical y que puedan argumentar con más solidez la fusión del pasaje llanero y pop – rock.

Aunque gran parte de la maqueta inicial ya contenía elementos fusionados por parte de los dos géneros propuestos; aún existía un gran terreno por cubrir, de ahí que dispuse a hacer uso del conocimiento ya adquirido de programas de grabación para implementar instrumentos electrónicos del formato pop-rock y a través de la exploración del banco de sonidos que ofrecen estos programas, incorporar pequeños detalles y sonoridades del pop rock y pasaje llanero.

Una vez grabada la maqueta inicial comencé a trabajar sobre el formato y buscar la manera de implementar instrumentos ajenos a la música llanera que se acoplaran a la canción y no se alejaran demasiado de la idea inicial concebida.

Lo primero que implementé fueron las maracas para dar una estructura rítmica estable que permaneciera durante toda la maqueta, dejé el mismo patrón rítmico que presentaba en el pasaje llanero. Seguidamente, en el proceso de grabación de la voz inicial, se genera en el hacer, varias ideas sobre las voces además de la principal que podrían acompañar, resaltar y reforzar el impacto de algunas secciones de la canción y crear la sensación en cuanto a sonoridad de que el tema musical creció. Pasó de ser algo íntimo y pequeño en su introducción acompañado por sólo voz, cuatro y maracas; a ser algo más grande y abierto para avanzar y dar movimiento a la canción. Este es un recurso tomado del pop -rock ya que por lo general suelen usar otras voces para dar fuerza al coro o resaltar alguna frase de la canción.

The image shows a musical score for the song 'Floreciendo'. It features a vocal line with four parts (Vz., S., A., B.) and instrumental accompaniment for guitar (Gtr. A.), maracas (Mic.), and bass (Bat.). The lyrics are: 'yo sea cer ciel a ma ne cer vien to que vuel vos na cer'. The score is marked with dynamics like 'mp' and 'f'. A 'Coro' box is present at the top left of the vocal parts.

Ilustración 56. Formato instrumental, Floreciendo.

El proceso para crear las melodías de los coros que acompañaban a la voz principal se dio más sobre la marcha de la grabación. Es decir, vuelvo y hago uso de la

estrategia de lanzar ideas sobre algo ya establecido (en este caso la maqueta inicial) y selecciono las ideas que más se acoplen al gusto musical propio. Es una constante interacción entre la improvisación, la reflexión y selección de aquellas ideas generadas a partir de este ejercicio.

Para la implementación de la guitarra electroacústica y batería en la canción (instrumentos pertenecientes al formato del pop-rock), se usó el mismo procedimiento mencionado anteriormente partiendo del uso que se le da a estos instrumentos en el rock - pop. Por el contrario, para el bajo eléctrico, se decidió dejar la base rítmica del pasaje llanero con algunas variaciones ritmo - melódicas ya que se determinó a gusto personal.

4.3.2. Morena – Alejandra Pirachicán

Contexto histórico

Al vivir una vida en la que el ruido (trabajo, estudios, una constante carrera por sobrevivir y sacar resultados...) hace parte de nuestra cotidianidad; la soledad y el ejercicio de hacer conciencia profunda del tiempo presente se convierten en el reflejo de nuestra condición verdadera. A veces ese “hacer conciencia” es el silencio que necesitábamos en nuestro diario vivir.

Esta canción nace en mi casa, en la comodidad de mi cuarto a solas. Una noche en la que sentí el impulso de componer, frente a un computador, un escrito que me permitió exteriorizar el desbordamiento de emociones de aquel instante.

A diferencia de la composición “Floreciendo”, una canción creada a partir de una historia y entorno más positivo; la segunda composición “Morena”, surgió en un contexto en el que las distintas ocupaciones del día y las vicisitudes que se presentaban en las interacciones sociales del círculo más cercano sobrepasaron al

punto de quiebre de la autora. En consecuencia, existe la necesidad de congelar el instante y exteriorizar lo reprimido.

Fue en este punto de quiebre, donde se hizo uso de esta sobrecarga emocional y se decidió exteriorizar por medio de un escrito que posteriormente se convirtió en canción.

Construcción de la composición

Cimientos (Raíz)

A diferencia de la canción “Floreciendo”, “Morena” es creada a partir de un escrito, que posteriormente se convirtió en la letra de la composición. Fue gracias a este escrito que la autora tiene en claro desde un inicio, qué sentimiento plasmar en la composición resultante.

Al realizar el escrito desde un inicio, el objetivo además de exteriorizar la sobrecarga de emociones que se presentaban en ese instante; era, desde la letra evidenciar la fusión de los géneros propuestos. En consecuencia, nuevamente uso el entorno llanero. No obstante, al contrario de la anterior composición no se utilizó la metáfora; en su lugar, la letra es la descripción literal de una historia imaginaria creada por mí. De esta manera se usó la imaginación para representarme en otra persona, en otro lugar y con otras acciones; pero con el mismo sentir tanto en la historia imaginaria, como en la realidad de aquel momento:

“Morena, que bajo la noche negra cantas al llano por su llegada. Bajo las estrellas se escucha un grito a lo lejos, canta a lo lejos por su llegada.

Y es en esta noche, debajo de un cielo solitario, morenita grita con ahínco al horizonte. Y canta a lo lejos esperando al niño de sus sueños, cantándole a cada luna llena por su llegada, por su llegada.

Morena, sumida en sus pensamientos mira a los llanos con añoranza. Y con desespero, ella busca encontrar de nuevo alguna sombra que de nostalgia”

Una vez hecho el escrito, el paso a seguir fue convertirlo en canción. Para esto, una vez más recurro a un instrumento armónico, en este caso la guitarra, para crear el colchón o base armónica; y hago uso de la voz propia para crear la melodía con base a el escrito.

Se repite el procedimiento de la exploración de acordes y progresiones; también el ejercicio de improvisación de melodías sobre la progresión armónica seleccionada, tal cual se hizo en “Floreciendo”. La única diferencia dentro del proceso creativo que se presenta en “Morena” de la anterior composición, es que la creación de melodías estaba condicionada por la letra ya creada con antelación. De ahí que el porcentaje de melodías a seleccionar, resultantes del ejercicio de improvisación disminuyó notablemente.

Para equilibrar la necesidad de implementar la letra dentro de la melodía o viceversa, la autora se vio obligada tanto a modificar la melodía (específicamente el ritmo); como algunas palabras del escrito para lograr una hibridación coherente. De esta manera el resultado final de letra y melodía terminó así:

♩ = 122

Estrofa *mf* *mf*

Mo re na que ba jo la no che ne gra, can tas al lla no por su lle ga da ba jo las es

43 *p* *mf* *p* *mf*

tre llas ses cu chaun gri toa lo le jos can taa lo le jos por su lle ga da

Coro *f* *mf* *f* *f* *f*

54 Y es en es ta no che de ba jo de un cie lo so li ta rio mo re ni ta

63 *f* *f* *mf* *mp* *f*

gri ta con a hin co al ho ri zo on te al ho ri zo on te Y can ta

72 *mf* *f* *mf* *f* *f*

á lo le jos, es pe ran do al ni ño de sus sue ños can tan do lea ca da lu na

81 *mf* *f* *mp*

lle na por su lle ga da por su lle ga da

Ilustración 57. Melodía y letra, Morena.

En contraste a la composición “Floreciendo”, se evidencia que las palabras usadas en “Morena”, aunque hacen parte del mismo entorno llanero, son elementos que se acoplan más hacia emociones y sentimientos que representaron la tristeza y oscuridad por los que pasaba en ese momento. Así pues, en vez de usar palabras como: **árboles, flores, amaneceres** (canción Floreciendo); se emplearon palabras como: **noche, estrellas y luna** (Canción Morena).

En cuanto a el ritmo de la melodía fue pensada en base a las acentuaciones del pasaje llanero 3/4.

Cabe notar que, aunque durante el proceso creativo se hizo una exploración de acordes en base a sonoridades menores, en el momento de crear no fui consciente de si estaba dentro de un sistema tonal o modal; de lo único que se tenía claridad era el de buscar una armonía más enfocada al pop - rock. En este explorar y buscar sonoridades menores sin realmente analizar lo que se estaba haciendo, para sorpresa mía al analizar la armonía de la composición, resultó estar dentro de un sistema modal.

Así pues, de manera inconsciente y no planeada la armonía se sale del sistema tonal y resulta dentro de la sonoridad del sistema modal; uso que también se da en la Obra “Té para tres” de Soda Stereo y en “Yellow” de Coldplay, elemento característico del pop rock.

Por consiguiente, se evidencia que no sólo el entorno y las circunstancias del momento que vivencia el compositor al crear, son elementos determinantes que influyen y hacen parte del proceso creativo individual; sino que de manera implícita las influencias del entorno musical en el que se creció resultan siendo parte de la esencia en sí del compositor, o como bien lo resume en palabras del músico fusionista Nicolás Duarte en la entrevista realizada por Montero-Díaz (2018) “cuando no puedes hacer otra cosa [creativamente] y lo que te sale es esto [fusión], no es que tú estés fusionando, sino que estás fusionado” (p.102). “

Superestructura (grueso del proceso creativo)

Teniendo ya una maqueta base sobre la cual trabajar, seguidamente se pasó a completar la forma de la canción, ya que aunque tenía la estructura base Estrofa – Coro; faltaba la introducción e interludio para dar una mejor consistencia conforme avanzaba la canción.

Para la creación de la introducción nuevamente se recurrió al uso del “arpegiado” pero esta vez en la guitarra. Con ayuda del programa de grabación Logic, se grabó este arpegiado con base a la armonía de la estrofa con una variación pequeña para hacer un llamado y dar inicio a la voz cantada.

The image shows a musical staff in 8/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth notes. Above the staff, the chords are labeled: C#m, C#m, G#m, G#m, F#m, F#m, E, E. Below the staff, dynamic markings are placed: *p* under the first two notes, *mf* under the third and fourth notes, and *p* under the last two notes. A hairpin symbol is positioned between the first and second notes, indicating a crescendo followed by a decrescendo.

Ilustración 58. Arpegiado introductorio compás 1 – 8, Morena.



Ilustración 59. Arpegiado introductorio compás 9 - 16, Morena.

Una vez grabado este arpegiado, la autora recurre al arpa para implementar desde un inicio instrumentos del formato pasaje llanero. El arpa al ser un instrumento más melódico que armónico, en la creación de esta introducción tomó el papel de la melodía principal. De ahí que se explora algunos motivos melódicos sobre la base en guitarra y se selecciona a partir de esta exploración e improvisación el arpa introductoria. La razón de tomar directamente el arpa y crearla a partir de la exploración e improvisación, en vez de ir a escribirla directamente en la partitura fue que se consideró las posiciones y movimientos que son de uso común en el instrumento. Al tener más consciencia de este uso, sería una escritura más acertada para el arpa llanera.

Ilustración 60. Introducción Arpa compás 1 - 35, Morena.

Una vez terminada la creación del arpa, y ver que faltaban compases que repetían el arpegiado de guitarra, se tuvo el impulso de experimentar algunas melodías con la voz. Y una vez hecha esa melodía seguidamente se crearon los coros de esta. Aunque la creación de esta segunda introducción en voces era sólo un experimento para ver qué resultaba, consideré importante incluir esta segunda parte de la introducción por los colores que aportaba en cuanto armonía, el ambiente sonoro - emotivo que preparaba tanto a la compositora e intérprete como al oyente; y porque representaba un elemento propio al gusto de la autora.

Introducción B

Vz. *rit.* *mp* *mp*
dei ba dei hap ba da ru rei hap ba

A. *rit.* *mp*
dei ba dei hap ba da ru rei hap ba

T. *rit.* *mp*
dei ba dei hap ba da ru rei hap ba

Vz. *mf* *mf*
hap ba ru dei a ca dab da ru rei a da bu

A. *mf*
hap ba ru dei a ca dab da ru rei a da bu

T. *mf*
hap ba ru dei a ca dab da ru rei a da bu

Vz. *mp*
dei a e a a da bu dei a a

A. *mp*
dei a e a a da bu dei a a

T. *mp*
dei a e a a da bu dei a a

Ilustración 61. Introducción B voces, Morena.

Para la creación de instrumentos como la guitarra eléctrica, bajo y batería; se hizo uso del banco de sonidos que posee el programa de grabación Logic. De ahí que, a partir del juego y exploración de este banco de sonidos permitió mayor libertad sobre la creación de la obra, ya que muchas veces debido a la falta de conocimiento en cuanto sonidos y distorsiones típicos de los instrumentos eléctricos me veo limitada durante el proceso creativo. De estos sonidos explorados se seleccionaron aquellos que evidenciaban mejor la sonoridad característica del pop – rock.

FASE POS – CREACIÓN

4.4. Análisis musical “Floreciendo”

Letra

Estrofa 1

Yo quiero ser un árbol para conocerte un poco más. Un pino o un cedro alto y frondoso en tus manos crecer. Uhhhhhhhh, Aiiii!!!

Estrofa 2

Yo quiero ser un fruto para conocerte un poco más. Que pintes de colores cambiar lo malo por tu amor.

Coro

Ya se acerca el amanecer, siento que vuelvo a nacer.

Con sus manos él me cuido hasta verme de nuevo florecer a mi.

Uhhhhhhhh, Aiiii!!!

Estrofa 2

*Yo quiero ser un fruto para conocerte un poco más,
que pintes de colores cambiar lo malo por tu amor.*

Coro

Ya se acerca el amanecer, siento que vuelvo a nacer.

Con sus manos él me cuido hasta verme de nuevo florecer a mi.

Hasta verme de nuevo florecer!

/Ya se acerca el amanecer, siento que vuelvo a nacer.

Con sus manos él me cuido...

Maranata Maranata aea

Maranata Maranata aea (Ya se acerca el amanecer)

Maranata Maranata aea (siento que vuelvo a nacer)

Maranata Maranata aea (Ya se acerca el amanecer)

Maranata Maranata aea (siento que vuelvo a nacer)

La letra aborda la necesidad del sujeto A (“yo”), de llegar a ser un árbol (uso de la metáfora para representar cualidades de un árbol en una persona) y de conocer al

sujeto B (“él” implícitamente un árbol), el cual sólo se puede llegar a conocer y entender al tener un crecimiento (tampoco especifica qué tipo de crecimiento) que a su vez el sujeto B acompaña y orienta: *“Yo quiero ser un árbol para conocerte un poco más. Un pino o un cedro alto y frondoso en tus manos crecer”*.

En otras palabras y con otro ejemplo la idea que se quiso plasmar fue: un niño que aspira a ser como su padre no puede entender y conocer la sabiduría y perspectivas de este hasta que crezca; pero para crecer necesita la ayuda y orientación del padre.

Continuando con la idea anterior, durante ese proceso de crecimiento que tiene el sujeto A (“yo”), que se compara con el crecimiento de los árboles y sus frutos (uso de la metáfora); expresa durante el coro que con cada amanecer hay un nuevo nacimiento, en otras palabras, a partir de los cambios que se presentan en ese crecer nace un ser distinto: *“Ya se acerca el amanecer, siento que vuelvo a nacer”*.

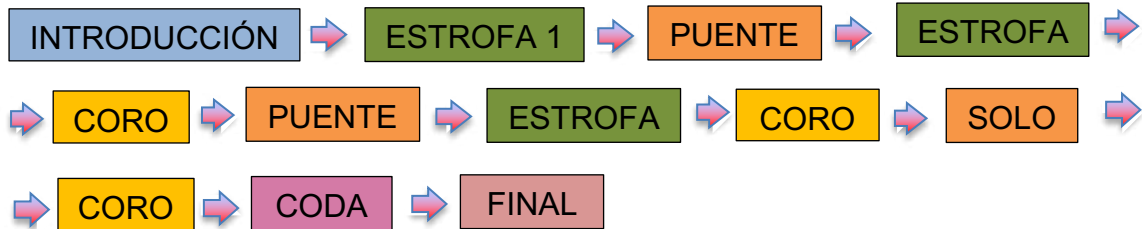
En la segunda estrofa se hace uso nuevamente de la metáfora pero esta vez habla del fruto, en este caso el fruto representa el producto que resulta de ese crecimiento: *“Yo quiero ser un fruto para conocerte un poco más”*. Luego le sigue una frase un poco desconectada (la cual refleja los pensamientos y emociones fluctuantes al momento de la creación) pero que continúa haciendo referencia a el sujeto B, donde el sujeto A pide al sujeto B que pinte de colores, no se especifica qué pintar pero existe la insinuación de la ausencia de colores en el sujeto A y adicionalmente que cambie lo malo del sujeto A por el amor del sujeto B.

También se puede ver el uso de palabras que describen elementos que se presentan en un entorno, en este caso se abstraigo de los paisajes del llano como: árboles, pinos, cedros, fruto, florecer y amanecer.

Para conectar y culminar la creación de las estrofas 1 y 2 también hice uso de las onomatopeyas “Uh” y “Aí”, donde el “Uh” es el sonido típico usado para coros

(elemento característico abstraído de “Yellow” - Coldplay); y Aí, que simula por un lado el sonido de los vaqueros al arriar el ganado, y por el otro lado el sonido de la expresión “Ay” elemento abstraído de “Olas del río Atamaica”.

Forma:



Introducción (1- 8)

La introducción comienza haciendo el primer llamado en el cuatro llanero mostrando la progresión armónica que se repite en todas las estrofas. A este llamado responde la voz y las maracas exponiendo de una vez la melodía y letra de la primera estrofa.

Partitura musical de la introducción (compás 1-8) de 'Floreciendo'. Muestra las voces (Voz, Soprano, Contralto, Bajos) y los instrumentos (Cuatro Llanero, Chitarra Acústica, Maracas, Batería, Bajo). El Cuatro Llanero toca la melodía principal con la letra: 'Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo'. Un recuadro azul resalta el primer llamado en el Cuatro Llanero, etiquetado como 'Llamado 1'.

Ilustración 62. Introducción compás 1 – 8, Floreciendo.

Partitura musical de la estrofa (compás 9-16) de 'Floreciendo'. Muestra las voces (Voz, Soprano, Contralto, Bajos) y los instrumentos (Cuatro Llanero, Chitarra Acústica, Maracas, Batería, Bajo). La voz canta: 'No que se con un ar... fui... po... en... con... po... en... con... po... en... con... po... en...'. El Cuatro Llanero toca la melodía principal con la letra: 'Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo Doo'. Una línea azul ovalada resalta la melodía y letra de la voz, etiquetada como 'Respuesta'.

Ilustración 63. Estrofa compás 9 - 16 , Floreciendo.

Ilustración 66. Respuesta compás 25 – 32, Floreciendo.

Puente (27-42 y 73)

Entendiéndose como el conector de dos secciones, el primer puente se presenta casi al comienzo de la canción con toda la instrumentación entre la estrofa 1 (en respuesta a esta) y la estrofa 2. Luego se repite en el compás 73 entre el primer coro y la estrofa 3.

Coro

El coro se presenta todos los instrumentos y se estructura en 2 frases de la melodía principal (una de estas frases se repite); y una tercera frase la cual (obligado) se usa para culminar la sección y conectar a la siguiente.

Ilustración 67. Coro compás 105 – 112, Floreciendo.

Ilustración 68. Coro compás 113 – 118, Floreciendo.

Solo (119-134)

El solo está construido con cuatro frases que presenta la guitarra acústica melodía principal en esta sección, bajo una progresión de bajo cromático descendente. En los compases restantes se presenta nuevamente obligado para culminar esta sección y retomar el coro.

Ilustración 69. Solo compás 119 - 126 , Floreciendo.

Ilustración 70. Solo compás 127 - 134 , Floreciendo.

Coda

Esta sección es una extensión del coro ya que mantiene la misma energía y la misma progresión de este; con la diferencia de una pequeña variación en letra y melodía de la voz principal.

Fin

Usa la misma progresión de la introducción con el arpegiado en cuatro y en compañía de las maracas, más una pequeña melodía final en la voz tomada del final del puente. Este final es casi imperceptible debido a que la intensidad del sonido disminuye rápido y progresivamente hasta quedar en total silencio, a este recurso se le llama “fade out”.

Formato

La canción presenta el formato instrumental: voz, cuatro llanero, guitarra acústica, maracas, bajo eléctrico y batería.

Ritmo

La métrica de esta canción se encuentra en 3/4, métrica que retoma del pasaje llanero. En la melodía principal (Voz) predomina la acentuación en primer pulso. En la demás instrumentación cuatro, maracas y batería permanece la primera división; mientras que el bajo tiene la misma base rítmica del pasaje llanero que se abstrajo más otra variación que también acentúa el primer y tercer pulso del compás.

The image shows a musical score for the song 'Floreciendo'. It includes a vocal line (Voz) and instrumental parts for guitar (Gtr.), maracas (Mrc.), bass (Baj.), and double bass (Bj.). The vocal line has lyrics: 'que pa sea de tu to ran' and 'cava ha to ma lo por tu mor'. The score is annotated with 'mpo' (mezzo-piano) dynamics and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. A blue oval highlights the first pulse of the vocal melody. A blue box labeled 'Primer división' covers the guitar and maracas parts. The bass part is annotated with 'Base pasaje llanero' (pink) and 'Variación' (blue).

Ilustración 71. Rítmica general compás 51 - 58, Floreciendo.

Armonía

La canción se encuentra dentro del sistema tonal, en este caso la tonalidad que presenta es Re menor armónica. Presenta acordes de préstamo modal dominantes secundarias y tensiones disponibles.

Intro - Estrofa - interludio

[Dm - F- G - G(9) - Gm - Gm(b6)]

(Im - III- IV - IV(9)- IVm - IVm(b6))

Coro

[Bb - C7 - Dm - F

(VI- VII7- Im - III

Bb - A7 - Dm - Am] X2

VI - V7- Im - Vm) X2

Obligado

[Bb7 - A7]

(VI7 - V7)

Solo

[Dm7/C - Dm/B - Dm/Bb - Dm/A]

(Im7/C -Im6/B - Imb6/Bb - Im6/3)

Melodía

Esta dentro del rango vocal contralto, tiene una sonoridad suave y dulce. Se mueve por grados conjuntos y terceras, su salto más grande es de intervalo de quinta justa su nota más alta es Sib4 y la más grave es La3 (una novena menor).

59 **Coro** Nota más aguda sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel voana cer con sus
68
73 **Puente** ma nos el me cui do has ta ver me de nue vo flo re cer a
mi uh A
81 i a i
89 **Estrofa** Nota más grave Salto de 5ta justa yo que ro ser un fru to pa ra co no cer teun po co mas
67

Ilustración 72. Melodía compás 59 - 96, Floreciendo.

4.5. Análisis musical “Morena”

Letra

Estrofa

Morena, que bajo la noche negra cantas al llano por su llegada. Bajo las estrellas se escucha un grito a lo lejos canta a lo lejos por su llegada.

Coro

Y es en esta noche, debajo de un cielo solitario, morenita grita con ahínco al horizonte. Y canta a lo lejos esperando al niño de sus sueños, cantándole a cada luna llena por su llegada, por su llegada.

Estrofa 2

Morena, sumida en sus pensamientos mira a los llanos con añoranza. Y con desespero, ella busca encontrar de nuevo alguna sombra que de nostalgia.

Coro

Y es en esta noche, debajo de un cielo solitario, morenita grita con ahínco al horizonte, al horizonte. Y canta a lo lejos esperando al niño de sus sueños, cantándole a cada luna llena por su llegada, por su llegada.

Las temáticas que presenta la letra giran en torno a la descripción del paisaje llanero usando palabras como: **noche negra, cielo solitario, luna llena, llanos, bajo las estrellas**; y la descripción de sentimientos que evoca el sujeto, en este caso una mujer morena con palabras como: **nostalgia, añoranza, desespero**.

De este modo la totalidad de la letra describe en forma literal cómo el sujeto en este caso, una persona de género femenino el cual no especifica su edad pero si se le da el nombre por la cualidad característica “morena”; espera por indeterminado tiempo, canta e inclusive grita a los llanos (“Morenita grita con ahínco”) mostrando así la desesperación, la tristeza y añoranza causada por la ausencia de “el niño de sus sueños” del cuál tampoco se especifica la relación que existe entre este y ella.

Aunque el sujeto y las acciones que se presentan en la historia narrada en esta letra no describen de manera literal la vivencia personal del momento, si hago uso de la imaginación para representarme en otra persona (morena), que se encuentra en otro lugar (los llanos), demostrando en acciones (cantar, gritar, mirar) los mismos sentimientos que se presentaban en mí, en el momento de la creación de la composición.

Forma:



Introducción (1-35) (Intro A, intro B)

Esta introducción se estructura en la métrica 6/8, se divide en dos secciones que, aunque se diferencian una de la otra desempeñan el mismo rol de material introductorio que no se vuelve a presentar en toda la canción. Pese a ser una

introducción mucho más amplia a diferencia de los temas analizados, se consideró importante dejarla de esta manera para dar crecimiento sonoro a la canción.

En la introducción A (1-12) se presentan dos instrumentos, el arpa llanera y la guitarra acústica bajo una progresión haciendo un llamado e invitación a la demás instrumentación en la siguiente sección. En la introducción B (13-35) responden a esta invitación las voces (voz principal, alto y tenor) que en vez de letra se usa onomatopeyas al azar; y a la guitarra eléctrica bajo la misma progresión que a su vez deja la invitación para la entrada a la estrofa. De esta manera la canción a medida que avanza parece crecer progresivamente en cuanto a sonido e instrumentación.

The musical score shows the following details:

- Introducción A (Measures 1-12):** Labeled 'Llamado' in blue. It features a harp and acoustic guitar. Dynamics include *mf*, *f*, and *rit.* (ritardando).
- Introducción B (Measures 13-35):** Labeled 'Respuesta' in purple. It features voices and electric guitar. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p* (piano).
- Lyrics:** 'dei ba dei hap ba' are written under the vocal staves.
- Chords:** E, F#m, F#m, B7/F# are listed for the electric guitar in the first section. C#m, C#m, C#m are listed for the electric guitar in the second section.

Ilustración 73. Introducción A y B compás 8 - 15, Morena.

Estrofa (36-53 y 88)

La estrofa entra con la métrica 3/4 la cual permanece por el resto de la canción y se estructura en 6 frases melódicas. En esta sección la guitarra acústica que venía con un arpegiado pasa a tener un acompañamiento más rítmico junto con el cuatro llanero que también se presenta acá y las maracas. El bajo eléctrico y el bajo sintético también hacen su entrada; el bajo eléctrico como siempre acentuando pulso uno y tres marcando la base rítmica del pasaje llanero con una pequeña variación en el ritmo y el bajo sintético que presenta un sonido más distorsionado se limita a resaltar las notas fundamentales de la progresión armónica de la estrofa.

♩ = 122

Estrofa

Frase 1 *mf* Frase 2 Frase 3 Frase 4 *mf*

Mo re na que ba jo la no che ne gra, can tas al lla no por su lle ga da. ba jo las es

Frase 5 *p* *mf* *p* *mf* Frase 6

tre llas ses cu chaun gri toa lo le jos can tas lo le jos por su lle ga da

Ilustración 74. Estrofa compás 36 - 53, Morena.

Coro (54-87 y 106)

El coro está construido a partir de cuatro frases melódicas las cuales se repiten con algunas variaciones en la letra restante, adicionalmente se presenta una frase melódica demás que se caracteriza por señalar el final a la sección. La entrada de la batería marca con fuerza la presentación del primer coro. El cuatro y maracas permanecen durante toda la canción en el ritmo básico del pasaje llanero mientras la guitarra acústica junto a la batería marcan fuertemente la acentuación del primer pulso en esta sección. Para dar más fuerza al segundo coro que se expone en el compás 106, entran las voces alto y tenor reforzando la letra y melodía de la voz principal; y entra la guitarra eléctrica para llenar la totalidad del formato. Seguidamente se repite el coro una vez más y de esta manera indicar y finalizar la canción.

20

Morena

Frase 1 *f* Frase 2 *mf* Frase 1 *f*

Voz

A.

T.

P.

E. Gr.

Ac. Gr.

B. S.

B. L.

Mrc.

D. S.

Frase 3 *f* Frase Final *f*

Voz

A.

T.

Ilustración 75. Frases del Coro compás 154 – 171, Morena.

Formato

La canción presenta el formato instrumental: voz, cuatro llanero, arpa, guitarra acústica, guitarra eléctrica, maracas, bajo eléctrico, bajo sintético y batería.

Ritmo

La métrica de esta canción se encuentra en 6/8 y 3/4 (amalgama) uso que es usual en la música llanera. Presenta entre la introducción y la estrofa 1, además de un cambio de métrica, un cambio de velocidad. En la melodía principal (Voz) predomina la acentuación en primer pulso y la primera división. En la demás instrumentación cuatro, bajo eléctrico y maracas se mantiene el ritmo base o la acentuación del pasaje llanero; el arpa presenta también la síncopa típica de este género; mientras que la guitarra eléctrica y el bajo sintético predomina un movimiento rítmico más lento a través de del uso reiterativo de blancas ligadas.

The musical score for 'Morena' (Mezcla) is shown from measures 116 to 123. It features a complex arrangement of instruments. The vocal lines (Voz) are in a 6/8 and 3/4 time signature, with dynamics ranging from *f* to *mp*. The instrumental parts include Arpa (A), Tiple (T), Harpa (Hp.), Guitarra Eléctrica (E.Gtr.), Contrabajo (Ctr.), Guitarra Acústica (A.Gtr.), Bajo Sintético (B.S.), Bajo Eléctrico (B.E.), Maracas (Mrc.), and Batería (D.S.). The Harpa part shows a syncopated chord circled in purple and labeled 'síncopa'. The E.Gtr. and B.E. parts are marked with 'Ritmo más lento' (slower rhythm), while the A.Gtr., B.S., Mrc., and D.S. parts are marked with 'Ritmo pasaje llanero' (llanero passage rhythm). The score is in the key of D major (two sharps).

Ilustración 76. Ritmo general compás 116 - 123, Morena.

Armonía

Se encuentra dentro del sistema modal, modo Do# eólico. Presenta un acorde de préstamo modal (Dmaj7).

Introducción

[C#m-G#m- F#m-E-F#m-B7/F#]
(Im - Vm - IVm- III-IVm-VII74/6)

Estrofa

[C#m7-G#m7-F#m7-E]
(Im7- Vm7 - IVm7- III)

Coro

[F#m7-G#m7-F#m7-C#m7-G#m7
(IVm7- Gm7- IVm7 - Im7- Vm7
F#m7-G#m7-F#m7-C#m7-A-Dmaj7]
IVm7- Vm7 - IVm7- Im7- VI- bIIImaj7)

Melodía

Esta dentro del rango vocal contralto, tiene una sonoridad suave y dulce. La melodía principal predomina grados conjuntos y terceras y saltos de cuarta, quinta justa y sexta. Su salto más grande es de intervalo de sexta mayor. Su nota más alta es Si4 y la más grave es Mi3.

36 **Estrofa** *mf* **Nota más grave** *mf*
Mo re na que ba jo la no che ne gra can tas al la no por su lle ga da ba jo las es

45 *p* *mf* *p* *mf* **Nota más aguda**
tre llas ses cu chaun gri toa lo le jos can taa lo le jos por su lle ga da

54 **Coro** *f* *mf* *f* *f* **Salto de sexta**
Y es en es ta no che de ba jo deun cie lo so lí ta rio mo re ní ta

Ilustración 77. Melodía compás 36 – 62, Morena.

4.6. Fusión

A continuación, se presentan dos tablas que evidencian los elementos musicales de cada género que se seleccionaron y se implementaron en cada composición, y de esta manera evidenciar la fusión del pasaje llanero con Pop-Rock.

Tabla 1. Elementos Fusión Floreciendo.

Composición Floreciendo	
Pasaje Llanero	Pop - Rock
<ul style="list-style-type: none"> • Uso de Ai (Ay) (olas río Atamaica) • Palabras: árbol, amanecer, florecer, fruto. (pasajes criollos) • Uso de instrumentos cuatro, maracas y bajo. • Uso de base rítmica en bajo maracas y cuatro llanero. • Uso de métrica 3/4 • Uso de metáfora • Uso del sistema tonal 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de Uh en coros (Yellow, eres) • Uso de coros soprano, alto y bajo. • Uso de voz dulce, redonda y natural del cantante. • Uso de batería y guitarra electroacústica. • Uso de matices. • Uso de tensiones disponibles en acordes. • Uso de acordes préstamo modal. • Uso de coda • Uso de bajo descendente • Uso de metáfora.

Tabla 2. Elementos Fusión Morena.

Composición Morena	
Pasaje Llanero	Pop - Rock
<ul style="list-style-type: none"> • Uso de palabras: Morena, noche, estrellas, cielo, luna llena. • Melodía estructurada en 3/4 • Uso de arpa, cuatro, maracas y bajo eléctrico. • Uso de base rítmica de cuatro. Maracas y bajo 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de coros: Alto y tenor • Uso de sistema modal: modo eólico • Uso de bajo sintético, guitarra eléctrica, guitarra acústica y batería. • Uso de técnica del slide en guitarra eléctrica y distorsión • Uso de bajo prolongado

También a partir de los análisis realizados a las composiciones pude identificar el uso de elementos reiterativos que hacen parte y construyen mi propio estilo compositivo.

Elementos compositivos propios:

- Uso de introducciones elaboradas ampliamente.
- Uso de coros y onomatopeyas.
- Uso de sonoridades menores.
- Uso de arpegiados en instrumentos armónicos para introducciones con el fin de crear y preparar un ambiente sonoro que conecte la pieza al intérprete y al oyente.
- La presentación de instrumentación de manera progresiva para el crecimiento sonoro de las canciones.

CONCLUSIONES

Durante esta investigación generé una conciencia más profunda de los elementos musicales que fusioné y plasmé en las dos composiciones, al sistematizar y elaborar un análisis musical, con base a las necesidades de las obras vocal instrumental que se seleccionaron para la abstracción de elementos característicos de los géneros musicales abordados. Asimismo, a través de este análisis pude reconocer algunos elementos reiterativos que caracterizan y construyen una identidad y estilo compositivo propio.

Resultó esencial y primordial acudir a la experiencia previa con los géneros musicales propuestos para lograr la fusión antes de teorizar y/o analizar; de ahí que, a partir de esto se pudo establecer los parámetros bajo los que se seleccionaron las obras representativas de cada género musical. Del mismo modo, no solamente el entorno y las circunstancias del momento que vivencia el compositor al crear, son elementos determinantes que influyen y hacen parte del proceso creativo individual; sino que de manera implícita las influencias del entorno musical en el que se creció resultaron siendo parte de la esencia en sí del compositor.

En el transcurso de las composiciones, para estimular el proceso creativo y su inspiración, se hicieron necesarias decisiones sutiles previas que orientaron y acompañaron paso a paso el proceso creativo individual. Por ende, no existe un único procedimiento o ruta a seguir para los procesos de creación, ya que estos se orientan por el conocimiento y el deseo, la emoción, el contexto, las ideas, y los sentimientos propios del compositor. También se logró reflexionar y concluir que para entrenar y desarrollar la creatividad, ningún elemento inicial resultante de la composición es desechable; además los programas de grabación se convirtieron en una herramienta y un recurso contemporáneo para el desarrollo de las composiciones.

Durante el ejercicio de expresar y describir con claridad en el registro escrito el proceso creativo propio y hacer conciencia de este, me permitió entender mi proceso de composición, sus cambios posibles y una ruta hacia la pedagogía de la creación en los procesos de enseñanza y aprendizaje. En consecuencia, se deduce que el trabajo va dirigido tanto a compositores como pedagogos.

Se concluyó que el proceso creativo propio fue una constante interacción entre la improvisación, la reflexión, la selección y el desarrollo de aquellas ideas generadas a partir de la apropiación del conocimiento musical y la vivencia de este ejercicio.

Asimismo, este trabajo sirve como punto de referencia que podría potencializar aquellos futuros trabajos que deseen realizar procesos compositivos similares o innovadores cuyo resultado final sea el de fusionar dos o más géneros musicales como la presente propuesta que se logró mediante el desarrollo de las fases, el análisis y producción musical articulado con el proceso creativo.

LISTA DE REFERENCIAS

- López Cano, R., Opazo Cristóbal, U. (2004). *Investigación Artística en Música*. Primera edición. Barcelona. Editorial Conaculta.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Primera edición. Barcelona.
- Torres Reyes, L.-C. (2019). *Dos obras vocales e instrumentales que acoplan los principales elementos del R&B Contemporáneo y el pasaje llanero*. TE-20251
- Portaccio, R.-R. (2003). *El folklore de la cultura llanera*. Bogotá D.C: Universidad Colegio mayor de Cundinamarca.
- Parales Bello, D. (2000). *El arpa Estudio técnico, Historia, Arpegios y Bordoneos*. Tercera edición. Parales Record Ltda. 2000.
- Herrera E. (1986). *Teoría del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el timo y el crecimiento formal*. Barcelona:W.W.Norton & company, inc.
- Montero-Díaz, F. (2018). *La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima*. *Anthropologica*, 36(40), 97-120. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/16397>
- Corti, B. (2007). *Fusiones, Hibridaciones y mezclas en la música popular: Raza, nación y jazz argentino*. https://www.academia.edu/700281/Fusiones_Hibridaciones_Y_Mezclas_En_La_M%C3%BAsica_Popular_Raza_Naci%C3%B3n_Y_Jazz_Argentino

Martín M.-A. (1979). *Del folclor llanero*.

https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/10969/Del_folclor_llanero.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rojas Hernández, C., Pinto Saavedra, G., Romero María, E., Mantilla, M.-C. (1990). *Cantan Los Alcaravanes*.

Castillo-Ávila, F. (2011). *La cultura Rock/pop*. <http://biblioteca-digital.ucsh.cl/greenstone/collect/libros/index/assoc/HASH01a6.dir/La%20cultura%20rock%20pop.pdf>

García Rueda, O.-A. (2018). *Cuatro versiones de la obra “muchacha de ojazos negros” basada en los estilos interpretativos del arpa llanera colombiano-venezolana*. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15703/GarciaRuedaOskarAntonio2018.pdf?sequence=1>

Galindo, B. Dep. de Prensa. (2019, Noviembre 11). *Variedades de El pasaje Venezolano*. Canal Notillano, Corazón Llanero. <https://corazonllanero.com/es/notillano/variedades-de-el-pasaje-venezolano/>

Savage, M. (2019, Diciembre 3). *Spotify: estas son las canciones, artistas y discos más escuchados de la década de la aplicación*. BBC News. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50651006>

Semana. (s.f). *Estas son las canciones y los artistas más escuchados en el 2015*. Revista Semana. (2015). <https://www.semana.com/las-canciones-mas-escuchados-en-el-2015-segun-spotify/452995-3/>

Parrado Beltrán, K. (2020, Mayo 23). *Cimarrón, los llaneros del jorpo universal*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-con-ana-veydo-directora-del-grupo-cimarron-498856>

ANEXOS

Partitura Floreciendo – Alejandra Pirachicán

$\text{♩} = 145$ Floreciendo

Compositora
Alejandra Pirachicán
Martínez

Introducción

Voz

Soprano

Contralto

Bajo

Cuatro Llanero

Guitarra Acústica

Maracas

Batería

Bajo

Estrófa 1

Voz

S.

A.

B.

Ct.

Gtr. A.

Mre.

Bat.

Bj.

p *mp* *p* *mp* *p*

Yo que ro ser un ar sol pu tu co no cer ten po co mas

p *mf* *mf* *mf* *p*

mp

Floreciendo

3

33 *mf*

Vz. A i

S. Uh

A. Uh

B. Uh

Ctr. Gm Gm^{b6} Dm Dm F

Gtr. A.

Mrc.

Bat.

Bj.

38 *mf*

Vz. A i

S. Uh

A. Uh

B. Uh

Ctr. G G⁹ Gm Gm^{b6}

Gtr. A.

Mrc.

Bat.

Bj.

4 Ferrocendo

Estrofa

Vz. *mf* yo que re ar un fru *f* to pa ra co no cer *mf* leun po co mas *mf*

S. _____

A. _____

B. _____

Cr. *Dm* *Dm* *F* *G* *G9* *Gm* *Gm6*

Gtr. A. _____

Mrc. _____

Bat. _____

Bj. _____

Vz. *mp* que pia to de co lo ros can bia lu na lo por ma nos *mf* *mp*

S. _____

A. _____

B. _____

Cr. *Dm* *Dm* *F* *F* *G* *G9* *Gm* *Gm6*

Gtr. A. _____

Mrc. _____

Bat. _____

Bj. _____

Florencio

5

Coro

30 *f* *mp* *f*

Vz. ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel von na cer

S. ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel von na cer

A. ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel von na cer

B. ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel von na cer

30 *f* *C7* *Dm* *F* *Bb* *A7* *Dm*

30 *f*

Mrc.

Bat. *f*

Bj. *f*

36 *f* *p* *f* *mp*

Vz. con sus ma nos el me cui do has ta ver me de nue vo flo re cer a

S. con sus ma nos el me cui do has ta ver me de nue vo flo re cer a

A. con sus ma nos el me cui do has ta ver me de nue vo flo re cer a

B. con sus ma nos el me cui do has ta ver me de nue vo flo re cer a

36 *Aa* *Bb* *C7* *Dm* *F* *Bb7* *A7*

36 *f*

Mrc.

Bat.

Bj.

6 Floreciendo

Puente

mf

Vz. mi uh A

S. mi Uh

A. mi Uh

B. mi Uh

71

Cr. Dm Dm F F G G9 Gm Gm6

Gr.A.

Mrc. *mf*

Bat. *mf*

Bj.

85

f *mf*

Vz. i a i

S. Uh

A. Uh

B. Uh

85

Cr. Dm Dm F F G G9 Gm Gm6

Gr.A.

Mrc. *mf*

Bat. *mf*

Bj. *mf*

8 Floreciendo

Coro

Vz. *f* ya sea cer cad a ma ne cer sien to que vuel voa na cer

S. *mp* ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel voa na cer

A. *mp* ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel voa na cer

B. *mp* ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel voa na cer

Cr. *f* Bb C 7 Dm F Bb A 7 Dm Am

Gr A.

Mrc. *f*

Bat. *mf*

Bj. *f*

Obligado

Vz. *f* con sis ma nos el me cui do has ta ver me de nue vo flo re cer a

S. *p* con sis ma nos el me cui do has ta ver me de *f* nue vo flo re cer a

A. *p* con sis ma nos el me cui do has ta ver me de *f* nue vo flo re cer a

B. *p* con sis ma nos el me cui do has ta ver me de *f* nue vo flo re cer a

Cr. *f* Bb C 7 Dm F Bb A 7

Gr A.

Mrc. *f*

Bat. *f*

Bj. *f*

mp **Solo guitar**

Vz. *mp* mi ———— 1 1 1 1

S. *mp* mi ————

A. *mp* mi ————

B. *mp* mi ————

Cr. *mp* Dm7/C Dm/B Dm/Bb Dm/A Dm7/C Dm/B Dm/Bb Dm/A

Gtr. A. *f*

Mrc.

Bat.

Bj.

Vz. *mp* *mf*
 has ta ver me de nae vo flo re cer

S.

A.

B.

Cr. Dm7/C Dm/B Dm/Bb Dm/A Dm7/C Dm/B B7 A7

Gtr. A. *mp*

Mrc.

Bat.

Bj.

10

Floreciendo

Coro

f *mp* *f*

Vz. *f* ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel voa na

S. *mp* ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel voa na

A. *mp* ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel voa na

B. *mp* ya sea cer cael a ma ne cer sien to que vuel voa na

Ctr. *f* *bb* C7 Dm F *bb* A7

Gtr A. *mf*

Mrc. *f*

Bal. *f*

Bj. *f*

f

Vz. *f* cer con sus ma nos di me cui do

S. *f* cer con sus ma nos di me cui do

A. *f* cer con sus ma nos di me cui do

B. *f* cer con sus ma nos di me cui do

Ctr. *f* Dm Am *f* *bb* C7 Dm F

Gtr A. *f*

Mrc. *f*

Bal. *f*

Bj. *f*

Florencia

Coda
mf *mf* *mp* *mf*

Vz. ma ri na tu ma ri na tu a e a ma ri no tu ma ri na tu a e a
S. ya sca cer cael a ma ne cer
A. ya sca cer cael a ma ne cer
B. Ya sca cer cael a ma ne cer

137 B7 A7 Dm Am Bb C7 Dm F

Gr A.

Mic. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Vz. ma ri na tu ma ri no tu a c a ma ri na tu ma ri no tu a c a
S. sien to que vuel vos na cer con sas ma nes d me cui do
A. sien to que vuel vos na cer con sas ma nes d me cui do
B. sien to que vuel vos na cer con sas ma nes el me cui do

133 Bb A7 Dm Am Bb C7 Dm F

Gr A.

Mic. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Bat. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Bi.

12

Floreciendo

The musical score for "Floreciendo" is arranged for a vocal quartet (Vz., S., A., B.), guitar (Gtr A.), and piano (Mrc., Bat., B.). The piece is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The vocal parts have lyrics in Spanish: "na ta na ta na ta na ta a c", "sien to que vuel van na cer", and "sien to que vuel van na cer". The guitar part includes chords such as B^b, A7, Dm, and F. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *mp*. A "Fin" marking is present at the end of the first system.

Partitura Morena – Alejandra Pirahicán

Score

♩ = 110

Morena

Alejandra Pirahicán

Introducción A

Voz

Alto

Tenor

Harp

Guitarra Eléctrica

Cuatro

Guitarra Acústica

Bajo Sintec

Bajo Eléctrico

Maracas

Drum Set

mf

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

C#m C#m G#m G#m F#m F#m E E F#m F#m

2

Morena

Introducción B

Vz. *rit.* *mp* *mp*
 dei ba dei bap ba — da ru rei — bap ba —

A *rit.* *mp*
 dei ba dei bap ba — da ru rei — bap ba —

T *rit.* *mp*
 dei ba dei bap ba — da ru rei — bap ba —

Hp. *rit.* *p*
p

E.Gtr. *rit.*

Ctr. *rit.*

Ac.Gtr. *rit.* *p* *mf* *p* *p* *mf*
 B7/F# C#m C#m C#m C#m G#m7 G#m7 G#m7

B.S. *rit.*

B.E.

Mrc. *rit.*

D. S. *rit.*

Morena

20 *mf* *mf*

Vz. *mf* *mf*
bap ba ru dei a ca dab da ru rei a da bu

A
bap ba ru dei a ca dab da ru rei a da bu

T
bap ba ru dei a ca dab da ru rei a da bu

Hp.

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr. *p* *p* *mf* *p*
G#m7 F#m7 F#m7 F#m7 F#m7 E E E E

B.S.

B.E.

Mrc.

D.S.

4 Morena

mp

29

Vz. *dei a e a a da bu dei a a*

A *dei a e a a da bu dei a*

T *dei a e a a da bu dei a*

Hp.

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr. *F#m7 F#m7 F#m7 F#m7 F#m(1/7) F#m(1/7) B7/F#*

B.S.

B.E.

Mrc.

D.S.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Morena' on page 118. It features a vocal line with three parts: Soprano (Vz.), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are 'dei a e a a da bu dei a a'. The piano accompaniment (Hp.) has a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The electric guitar (E.Gtr.) plays a melodic line. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) provides a rhythmic accompaniment with chords: F#m7, F#m7, F#m7, F#m7, F#m(1/7), F#m(1/7), and B7/F#. Dynamic markings include *mp* for the vocal line, *mf* for the acoustic guitar, and *p* for the piano. The score also includes parts for maracas (Mrc.) and drums (D.S.), which are mostly silent in this section. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Morena

5

$\text{♩} = 122$

Estrofa *mf*

Vz. *mf*

A

T

Hp. *mp*

E.Gtr. *mp*

Ctr. *mp* $\text{F}\sharp\text{m}$ $\text{C}\sharp\text{m}$ $\text{G}\sharp\text{m}7$ $\text{G}\sharp\text{m}7$ $\text{F}\sharp\text{m}7$ $\text{F}\sharp\text{m}7$ E

Ac.Gtr. *mf* *p*

B.S.

B.E.

Mrc. *mf*

D. S.

Mo re na que ba jo la no che ne gra, can tas al la no por su lle ga.

6

Morena

44 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vz. *>* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

da. ba jo la ses trellas ses cu cha un gri to a lo le — jos can ta a lo le — jos por su lle ga — da

A

T

Hp.

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr.

B.S.

B.E.

Mrc.

D.S.

E C#m C#m G#m7 G#m7 F#m7 F#m7 E

Morena 7

Coro

Vz. *f* *mf* *f*

Y es en es ta no che de ba jo de un cic lo

A

T

Hp. *f*

E.Gtr. *f*

Ctr. *f*

Ac.Gtr. *f*

B.S. *f*

B.E. *f*

Mrc. *f*

D. S. *f*

E

F#m7 F#m7 F#m7 F#m7 G#m7

8

Morena

60 *f* *f* *f* *mf*

Vz. *>* *>* *>*

so li ta rio more ni ta gri ta con a hin co al ho ri zo on te.

A

T

Hp.

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr. G#m7 G#m7 G#m7 F#m7 F#m7 F#m7 F#m7 C#m7

B.S.

B.E.

Mrc.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Morena', page 8. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 60. The vocal line (Vz.) features a melodic line with dynamics ranging from forte (f) to mezzo-forte (mf). The lyrics are: 'so li ta rio more ni ta gri ta con a hin co al ho ri zo on te.' The accompaniment includes a piano (Hp.) with a steady bass line and chords, an electric guitar (E.Gtr.) with a flat line, a conga (Ctr.) with a rhythmic pattern, an acoustic guitar (Ac.Gtr.) with chords (G#m7, F#m7, C#m7), a bass (B.S.) with a melodic line, a bass electric guitar (B.E.) with a rhythmic line, a maracas (Mrc.) with a rhythmic pattern, and a double bass (D. S.) with a rhythmic line.

Morena

68 *mp* *f* *mf* *f*

Vz. al ho ri zo on te Y can ta a lo le jos, es perando al ni ño

A

T

Hp.

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr. C#m7 G#m7 G#m7 F#m7 F#m7 F#m7 F#m7 G#m7

B.S.

B.E.

Mrc.

D. S.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Morena'. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish: 'al horizonte Y canta a lo lejos, esperando al niño'. The score includes parts for Voice (Vz.), Alto (A), Tenor (T), Piano (Hp.), Electric Guitar (E.Gtr.), Congas (Ctr.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Bass (B.S.), Bass Drum (B.E.), Maracas (Mrc.), and Double Bass (D. S.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piece starts at measure 68. Dynamics include *mp*, *f*, *mf*, and *f*. The Acoustic Guitar part includes specific chord markings: C#m7, G#m7, F#m7, and G#m7. The Congas part shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating accents. The Maracas and Double Bass parts provide a steady accompaniment.

10

Morena

76 *mf* *f* *f* *mf*

Vz. *de sus sue ños cantando lea ca da lu na lle na por sulle ga da*

A

T

Hp.

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr. G#m7 G#m7 G#m7 F#m7 F#m7 F#m7 F#m7 C#m7

B.S.

B.E.

Mrc.

D. S.

The musical score is arranged in a system with ten staves. The vocal line (Vz.) is the top staff, with lyrics underneath. The piano (Hp.) is the second system. The electric guitar (E.Gtr.) is the third staff. The congas (Ctr.) are the fourth staff, showing rhythmic patterns with 'x' marks. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) is the fifth staff, with chord diagrams and labels (G#m7, F#m7, C#m7). The bass (B.S.) is the sixth staff. The electric bass (B.E.) is the seventh staff. The maracas (Mrc.) are the eighth staff, showing rhythmic patterns with '>' marks. The double bass (D. S.) is the ninth staff. The score includes dynamic markings (mf, f) and accents (>) over the vocal line.

Morena

11

84 *f* *mp* *mf* **Estrofa**

Vz. por su lle ga da. Mo re na su midacn sus pen sa mien

A. Mo re na su midacn su pen sa mien

T.

Hp. *mp*

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr. C#m7 A Dmaj7 C#m C#m G#m7

B.S.

B.E.

Mrc. 84

D.S. 84

12

Morena

92

Vz.
 A
 T
 8

tos mi raa los lla — nos con a ño ran — za. Y con des ses pe ro E lla buscaencontrar de nue —

tos mi raa los lla nos con a ño ran — za Y con des ses pe ro e lla buscaencontrar de nue

Hp.

E.Gtr.

Ctr.
 G#m7 F#m7 F#m7 E E Cm Cm G#m7

Ac.Gtr.

B.S.

B.E.

Mrc.

D. S.

92

92

Morena

100

Coro *f*

Vz. *f*

A. vo al gu na som — bra que de nos tal — gia. Y es — en

T. vo al gu na som bra que de nos tal gia. Y es en

Hp. *f*

E.Gtr. *f*

Ctr. *f*

Ac.Gtr. *f*

B.S. *f*

B.E. *f*

Mrc. *f*

D.S. *f*

14

Morena

108 *mf* *f* *f* *f*

Vz. *es — ta no che de ba jodeun cie — lo so — li ta rio — more ni ta gri — ta*

A *es — ta no che de ba jodeun cie — lo so — li ta rio — more ni ta gri — ta*

T *es — ta no che de ba jodeun cie — lo so — lo ta rio — more ni ta gri — ta*

Hp.

E. Gr.

Ctr.

Ac. Gr.

B.S.

B.E.

Mrc.

D. S.

F#m7 F#m7 F#m7 G#m7 G#m7 G#m7 G#m7 F#m7

Morena

116 *f* *mf* *mp* *f* > >

Vz. con a hin co al ho ri zo on te. al ho ri zo on te Y can ta

A. con a hin co al ho ri zo on te al ho ri zo on te Y can ta

T. con a hin co al ho ri zo on te al ho ri zo on te Y can ta

Hp. 116 con a hin co al ho ri zo on te al ho ri zo on te Y can ta

E.Gtr. 116

Ctr. 116

Ac.Gtr. 116 F#m7 F#m7 F#m7 C#m7 C#m7 G#m7 G#m7 F#m7

B.S. 116

B.E. 116

Mrc. 116

D.S. 116

16

Morena

124 *mf* *f* *mf* *f*

Vz. *a lo le jos, es perandoal ni ño de sus sue ños cantan dolea ca da*

A *a lo le jos, es perandoal ni ño de sus sue ños cantan dolea ca da*

T *a lo le jos, es perandoal ni ño de sus sue ños cantan dolea ca da*

Hp. *a lo le jos, es perandoal ni ño de sus sue ños cantan dolea ca da*

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr. *F#m7 F#m7 F#m7 G#m7 G#m7 G#m7 G#m7 F#m7*

B.S.

B.E.

Mrc. 124

D. S. 124

Morena

132 *mf* *mp* *f*

Vz. lu — na lle na por su lle ga — da por su lle ga — da Y es — en

A. lu — na lle na por su lle ga da por su lle ga da Y es — en

T. lu — na lle na por su lle ga da por su lle ga da Y es — en

Hp. 132

E.Gtr. 132

Ctr. 132

Ac.Gtr. 132 F#m7 F#m7 F#m7 C#m7 C#m7 G#m7 G#m7 F#m7

B.S. 132

B.E. 132

Mrc. 132

D.S. 132

18

Morena

140 *mf* *f* *f* *f*

Vz. es — ta no che de ba jodeun cie — lo so — li ta rio — mo re ni ta gri — ta

A. es — ta no che de ba jodeun cie — lo so — li ta rio — mo re ni ta gri — ta

T. es — ta no che de ba jodeun cie — lo so — lo ta rio — mo re ni ta gri — ta

Hp.

E.Gtr.

Ctrl.

Ac.Gtr. F#m7 F#m7 F#m7 G#m7 G#m7 G#m7 G#m7 F#m7

B.S.

B.E.

Mrc. 140

D.S. 140

Morena

148 *f* *mf* *mp* *f*

Vz. con — a hin co al ho ri zo on te. al ho ri zo on te Y can — ta

A. con — a hin co al ho ri zo on te, al ho ri zo on te Y can — ta

T. con — a hin co al ho ri zo on te al ho ri zo on te y can — ta

Hp. 148 con — a hin co al ho ri zo on te al ho ri zo on te y can — ta

E.Gtr. 148

Ctr. 148

Ac.Gtr. 148 *F#m7* *F#m7* *F#m7* *C#m7* *C#m7* *G#m7* *G#m7* *F#m7*

B.S. 148

B.E. 148

Mrc. 148

D.S. 148

20

Morena

156 *mf* *f* *mf* *f*

Vz. a lo le jos, es perandoal ni ño de sus sue ños cantandolea ca da

A. a lo le jos, es perandoal ni ño de sus sue ños cantandolea ca da

T. a lo le jos, es perandoal ni ño de sus sue ños cantandolea ca da

Hp.

E.Gtr.

Ctr.

Ac.Gtr.

B.S.

B.E.

Mrc.

D.S.

F#m7 *F#m7* *F#m7* *G#m7* *G#m7* *G#m7* *G#m7* *F#m7*

Morena

164 *f* *mf*

Vz. lu — na lle na por sulle ga — da por sulle ga — da.

A. lu — na lle na por sulle ga da por sulle ga — da

T. lu — na lle na por sulle ga da por sulle ga — da

Hp. 164

E.Gtr. 164

Ctr. 164

Ac.Gtr. 164 *F#m7* *F#m7* *F#m7* *C#m7* *A* *Dmaj7* *Dmaj7*

B.S. 164

B.E. 164

Mrc. 164

D. S. 164

Partitura Cajón de Arauca Apureño

Cajón de Arauca apureño
Pasaje criollo

Julio Cesar Sanchez Olivo
Trascripción: Alejandra Pirachicán

♩ = 120

Introducción

Voz

Cuatro Llanero

Arpa

Bajo Eléctrico

Maracas

Vz.

Ctr.

Arp.

Bj.

Mrc.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features the following parts and chords:

- Voz:** Vocal line, mostly rests.
- Cuatro Llanero:** Chordal accompaniment with chords: Fm, Fm, Cm, Cm, G7, G7, G7. Includes a dynamic marking of *f*.
- Arpa:** Arpeggiated accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Bajo Eléctrico:** Bass line with a dynamic marking of *f*.
- Maracas:** Rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Vz. (Voz):** Second vocal line, mostly rests.
- Ctr. (Ctara):** Chordal accompaniment with chords: G7, Cm, C7, Fm, Fm, Cm, Cm, G7.
- Arp. (Arpa):** Arpeggiated accompaniment.
- Bj. (Bajo):** Bass line.
- Mrc. (Maracas):** Rhythmic accompaniment.

2 Cajón de Arauca Apureño

Vz. 

Ctr. 

Arp. 

Bj. 

Mrc. 

Vz. **Estrofa (letra 1)**
 1. Ha, con des que no te ve o... que no te ve o... ca jón de Arauca pu re ño.
 2. Con el ol los gar ce ros si los gar ce ros se des pa tra ma en vie lo.

Ctr. 

Arp. 

Bj. 

Mrc. 

3 Cajón de Arauca Apureño

Vz. 

Ctr. 

Arp. 

Bj. 

Mrc. 

Vz. **Precoro (letra 1-2)**
 1. Tus so ba nas pa re il las son con tu ha ces y va que nos
 2. Cae lay pal ma ca ri do son se a ha bien le pos
 3. Oca af mu ses lep las ca ri ña Hay de ser de ser si mien to
 4. V por ex ses al may ca ri ña Hay de ser de ser an el vien to
 Cm Bb A# G7 G7 G7 Cm

Ctr. 

Arp. 

Bj. 

Mrc. 

4 **Cajón de Arauca Apureño**

Coro

Vz. *1* Ma yo te cu- bru de ver de ma yo te cu- bru de ver de Y Co de li
 Ca ño de Arau- cau pu re ño Ca ño de Arau- cau pu re ño Co de li

Ctr. C7 Fm Fm Cm Cm G7 G7 G7

Arp. *25* *27*

Bj. *25*

Mrc. *25*

Vz. *31* *33* *35* *37* *39* *41* *43* *45*
 rios an ba ñe tus Y vuel ve la gar za blan ca Y vuel ve la gar za blan ca,
 del lla nos den tro En el mo te lle va re en el mo te lle va re en,

Ctr. G7 Cm C7 Fm Fm Cm Cm G7

Arp. *31* *33* *35* *37* *39* *41* *43* *45*

Bj. *31* *33* *35* *37* *39* *41* *43* *45*

Mrc. *31* *33* *35* *37* *39* *41* *43* *45*

Cajón de Arauca Apureño 5

Interludio

Vz. *47* *49* *51* *53* *55* *57* *59* *61* *63*
 Jun to con las a sus ce ras,
 Mien tras me la taen el pe cho

Ctr. G7 G7 G7 Cm Cm Cm Cm G7

Arp. *47* *49* *51* *53* *55* *57* *59* *61* *63*

Bj. *47* *49* *51* *53* *55* *57* *59* *61* *63*

Mrc. *47* *49* *51* *53* *55* *57* *59* *61* *63*

Vz. *65* *67* *69* *71* *73* *75* *77* *79* *81*
 rios an ba ñe tus Y vuel ve la gar za blan ca Y vuel ve la gar za blan ca,
 del lla nos den tro En el mo te lle va re en el mo te lle va re en,

Ctr. G7 G7 G7 Cm Cm Cm Cm G7

Arp. *65* *67* *69* *71* *73* *75* *77* *79* *81*

Bj. *65* *67* *69* *71* *73* *75* *77* *79* *81*

Mrc. *65* *67* *69* *71* *73* *75* *77* *79* *81*

6 Cajón de Arauca Apureño

27

Voz.

Ctr. G7 G7 G7 Cm Cm Bb Ab G7

Arp.

Bj.

Mre.

63

Voz.

Ctr. G7 G7 G7 Cm

Arp.

Bj.

Mre.

Cajón de Arauca Apureño 7

89 **Introducción** **Estrofa (letra 2)** **Precoro (letra 2-3)** **Coro** **Fin**

89

Voz.

Ctr. Cm Cm G7 G7 G7 G7 Cm

Arp.

Bj.

Mre.

95

Voz.

Ctr. Cm Cm G7 G7 G7 G7 Cm

Arp.

Bj.

Mre.

Partitura Olas de río Atamaica

♩ = 175

Olas del río Atamaica Pasaje Criollo

Francisco Montoya
Transcripción: Alejandra Pirachicán

Introducción

Estrofa

2 **Olas del río Atamaica**

3

Coro 3

Olas del rio Atamaica

Vz. *Gliss* *Gliss*

1. Vi di tu mi ay al be gar al o tro la o al San Ra tro la o a des can
 2. Yen da que ri da don de na por es te pa sa Je na Por te na lu je ar de del si
 3. Yen da que ri da don de na por es te pa sa Je na Por te na lu je ar de del si
 4. Yen da que ri da don de na por es te pa sa Je na Por te na lu je ar de del si

Chitarrón: Dm A G F#m G D

Arp.

Bj. E

Mrc.

Interludio

Vz.

sar me sen ta ba
 tio vi lta car nien.
 cho de pa rran da.

Chitarrón: A7 D D D D D

Arp.

Bj. E

Mrc.

Olas del rio Atamaica

4

Vz.

Chitarrón: D D D A7 A7 A7 A7 A7 A7

Arp.

Bj. E

Mrc.

Vz.

Chitarrón: A7 A7 A7 A7 A7 D

Arp.

Bj. E

Mrc.

Olas del río Atamaica

5

Introducción Estrofa Coro Fin

49

Vz.

Cr.

Arp.

Bj. E

Mrc.

55

Vz.

Cr.

Arp.

Bj. E

Mrc.

F#m G D A7 D

The image shows a musical score for the piece 'Olas del río Atamaica'. It is divided into two systems of staves. The first system covers measures 49 to 54, and the second system covers measures 55 to 60. The score includes parts for Voice (Vz.), Clarinet (Cr.), Piano (Arp.), Bass (Bj. E), and Maracas (Mrc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into sections: 'Introducción' (measures 49-50), 'Estrofa' (measures 51-52), 'Coro' (measures 53-54), and 'Fin' (measures 55-60). The piano part includes chord markings: Bm, A, and G in the first system; and F#m, G, D, A7, and D in the second system. The maracas part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Partitura Muchacha de ojazos negros

Muchacha de ojazos negros Pasaje estilizado

Juan Vicente Torrealba
Transcripción: Alejandra Pirachicán

♩ = 160

Introducción

Voz

Cuatro

Arpa Llanera

Baño Eléctrico

Maracas

Voz

Ctr.

Arp.

Bj.

Mrc.

2

Estrofa

Voz

Ctr.

Arp.

Bj.

Mrc.

Voz

Ctr.

Arp.

Bj.

Mrc.

So la man te dos fa yo res, que ste ra pe die tea dios

ser pa trón de tus a mo res, ser el u eo de tu voz

Muchacha de ojazos negros

3

Coro

Vz. *mf* ma cha chu deo ju zos ne gros. no pue do vi vir sin ti.

Ctr. *mf* Dm Dm D7 Gm Gm Gm Gm Dm

Arp. *mf*

Bj. *mf*

Mrc. *mf*

Vz. *mf* 4. 2. us cu chavi da mi a he vou na pe ruen el al ma que ero ce lan ta mien te des del di aere que te ve vi.

Ctr. *mf* Dm Dm Dm A7 A7 A7 A7 Dm Dm

Arp. *mf*

Bj. *mf*

Mrc. *mf*

4

Muchacha de ojazos negros

Puente

Vz. *mf* 1. Yo no que ro i tu sio nes tan so to en la vi da yo que ro go zar un po qui to las mie les de la rea li dad. do por lan men si dad.

2. Y des pués de voi car mi ca ri ñoen el tu yo ha car co me el u ve que eru zo em tan do por lan men si dad.

Ctr. *mf* Dm A7 A7 Dm Dm A7 A7 Gm

Arp. *mf*

Bj. *mf*

Mrc. *mf*

Coro 2vez **Interludio**

Vz.

Ctr. *f* Dm Dm Dm A7 A7 A7 A7 Dm

Arp. *f*

Bj. *f*

Mrc. *f*

21

Voz

Coro

Gtr. Ac.

Gtr.

Baj. E.

Bt.

and it was called ye llo-ow
yeah they were all (ye llo-ow)

so then i took my-y turn

26

Voz

Coro

Gtr. Ac.

Gtr.

Baj. E.

Bt.

oh what a thing to've done

and it was all ye llo ow

30

Voz

Coro

Gtr. Ac.

Gtr.

Baj. E.

Bt.

Coro

Your ski - in oh yeah your skin and bones tu-urn i - in to some thing beau ti ful

Ah - - - Ah - - - Uh - - - Uh - - -

35

Voz

Coro

Gtr. Ac.

Gtr.

Baj. E.

Bt.

do you kno - ow you know i love you so you know i love you so

Interludio

Estrofa (Letra 2)

Coro

42 Coda 5

Voz *trú - ue* look how they shine for you - uu look how they shine for you - uu

Coro

Gtr. Ac. *B B B B F# F# F# F# E E*

Gtr.

Baj. E.

Bt.

47

Voz look how they shi - ne for look how they shi - ne for you - uu

Coro

Gtr. Ac. *E E B B B B F# F#*

Gtr.

Baj. E.

Bt.

51 Final

Voz look how they shine for you - uu look how they shine Look at the stars

Coro

Gtr. Ac. *F# F# E E E E B*

Gtr.

Baj. E.

Bt.

55

Voz look how they shine for you and all the things that you do.

Coro

Gtr. Ac. *B F# F# F# F# E*

Gtr.

Baj. E.

Bt.

Partitura Té para tres- Soda Stereo

Te Para Tres

Soda Stereo
Transcripción: Alejandra Pirachicán

$\text{♩} = 110$ Estrofa 1

Voz *mf* Las ta zas so bre/el man tel la llu via de

Guitarra Folk *mf*

Pad 1 *mf*

Pad 2 *mf*

Bajo eléctrico *mf*

7

Voz rra ma - a - da un po co de mie el un po co de mie

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

13 no Estrofa 2 2

Voz e el no bas ta - - el e clip se no fue par

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

20

Voz cial y ce gó nues tras mí ra - das te vi que llo ra

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

27 3

Voz

bas te vi que llo ra ba - as por e el te pa ra tre -

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj. E.

34 4

Voz

es

Interludio

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj. E.

41 4

Voz

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj. E.

48 4

Voz

Estrofa 3

Un sor bo de dís trac ción bus can do des

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj. E.

55 5

Voz

ci fra - ar nos no/hay na da me jo - or no/hay na da me jo -

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

61 Coda

Voz

or que ca sa a te pa ra tre es

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

67 6

Voz

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

73

Voz

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

80 7

Voz

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

Em D D Em Em

Detailed description: This system covers measures 80 to 85. The vocal line (Voz) is mostly silent. The guitar (Gtr. Folk) plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords Em, D, D, Em, and Em. Pad 1 has a similar rhythmic pattern. Pad 2 plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass (Baj.E.) plays a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

86

Voz

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

D Em Em

Detailed description: This system covers measures 86 to 89. The vocal line (Voz) is mostly silent. The guitar (Gtr. Folk) plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords D, Em, and Em. Pad 1 has a similar rhythmic pattern. Pad 2 plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass (Baj.E.) plays a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

90 8

Voz

Gtr. Folk

Pad 1

Pad 2

Baj.E.

G A A

Detailed description: This system covers measures 90 to 93. The vocal line (Voz) is mostly silent. The guitar (Gtr. Folk) plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords G, A, and A. Pad 1 has a similar rhythmic pattern. Pad 2 plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass (Baj.E.) plays a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

10

Voz

lo que mas quie ro/en es te man do e so e res mi pen sa mion to mas pro fun do tam bien e res

Gtr.Acust.

E7/B Am C E7/B Dm7

Gtr.Elect.

Pad.

Pno.

Baj.B.

Bt.

14

Voz

tan so lo di no lo que ha go/a aqui me te nos E res

Gtr.Acust.

E7 Am C E7/B Am C

Gtr.Elect.

Pad.

Pno.

Baj.B.

Bt.

EstroCa 2

16

Voz

cuando des pier to le pri mo ro e so e res lo que/o mi vi de le/na ce fal ta si no vie nes

Gtr.Acust.

E7/B E7 Am C E7/B E7 Dm7

Gtr.Elect.

Pad.

Pno.

Baj.B.

Bt.

22

Voz

lo/ú ni co pre cio sa que/en rai men te/ha bí ta hoy

Coro (Letra 1)

1. Qué mas pue do de cir te
2. A quíes toy a tu la do

Gtr. Acúst.

E7/B E7 Am G E7/B E7

Gtr. Elect.

Pad

Pno.

Baj. E.

B.

26

Voz

tal vez pue do men tir te - sin ra zó - en pe ro lo que hoy sien to es que sin i/tes toy maer ra tu pues e re - es
y/pe ro/a cul sen ta do has tu/el fi na al no te/has i ma pá na do lo que por tí/tes pe ra do pues e re - es

Gtr. Acúst.

E7/B E7 Am Bm7(9) C C/E Dm E7/G# G Dm F#C Bm7 D5/A

Gtr. Elect.

Pad

Pno.

Baj. E.

B.

31

Voz

lo que más quilo ro/en es to mun do e so o ros
lo que yo a me/en es to mun do e so

Interludio

Gtr. Acúst.

E7 Am C E7/B Am C E7/B

Gtr. Elect.

Pad

Pno.

Baj. E.

B.

22

Coro (Letra 1)

Voz

le/í ni co pro cio sa que/en mi man ta/no bi ta hoy

Gtr.Acust. E7/B E7 Am C E7/B E7

Gtr.Elect.

Pad

Pno.

Baj.E.

Bt.

1. Qué mas puo do do cir to
2. A quies tray a tu la de

25

Voz

tal vez puo do mon tá to - sin ra só - on pe ro lo que hoy sien to es que sin tí/los hoy muer a puen e re - - - es
y/a pe - - - no/a qui sen ta do has ta/dé a - - - al no te/has i ma gi na do lo que par tí/te/yes pe - - - ra du/pues e re - - - es

Gtr.Acust. E7/B E7 Am Am/B C C/E Dm C E/G# Dm Dm/C Dm/B Dm/A

Gtr.Elect.

Pad

Pno.

Baj.E.

Bt.

26

Interludio

Voz

lo que más quis ra/len as to man éa e so p - - - res
lo que yo a - - - mo/en as to man éa e so

Gtr.Acust. E7 Am C E7/B Am C E7/B

Gtr.Elect.

Pad

Pno.

Baj.E.

Bt.

50 Estructura 4

Voz

Soy el que que rer te que re co rro ra die soy el que te lle va ríael sus ten to dí a

Gtr. Acúst.

Am C E7/B E7 Am C E7/B E7

Gtr. Eléct.

Pad.

Pno.

Baj. E.

Bt.

54 Coro (Letra 2)

Voz

dí a dí a dí a dí que por tí do ríe la vida e se soy

Gtr. Acúst.

Dm7 E7 Am C E7/B E7

Gtr. Eléct.

Pad.

Pno.

Baj. E.

Bt.

56 Coda

Voz

Eres ca da mí nu to/en lo que pien so e so Eres lo que más cul da/en es te man do e so

Gtr. Acúst.

Am C F E Am C F E

Gtr. Eléct.

Pad.

Pno.

Baj. E.

Bt.

Detailed description: This is a musical score for guitar and voice. It consists of three systems of music. The first system (measures 50-53) is titled 'Estructura 4' and features a vocal line with lyrics and a guitar line with chords (Am, C, E7/B, E7). The second system (measures 54-57) is titled 'Coro (Letra 2)' and includes a vocal line with lyrics and a guitar line with chords (Dm7, E7, Am, C, E7/B, E7). The third system (measures 58-61) is titled 'Coda' and features a vocal line with lyrics and a guitar line with chords (Am, C, F, E). The score includes staves for Voice, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Pad, Piano, Bass, and Drums.

22

Voz

le/ú ni co pre cia sa que/en mi man to/ha bi ta hay

Coro (Letra 1)

1. Qué mas que do do cir te
2. A qué/és tuj a tu la do

Gtr. Acust.

Gtr. Eléct.

Pad

Pno

Baj. E.

Bt.

25

Voz

tal vez que do men tir to sin ra zó on pe ro lo que hoy sien to es que sin tije hoy muer to pues e ra es
y/és pe ro/a qui sen ta do has ta/él á na al no ho/ha i ma gi na do le que par ti/ha/éc pe ra do pues e ra es

Gtr. Acust.

Gtr. Eléct.

Pad

Pno

Baj. E.

Bt.

29

Voz

lo que más quie re/en os ta man do e so e res
lo que yo a mo/en os ta man do e so

Interludio

Gtr. Acust.

Gtr. Eléct.

Pad

Pno

Baj. E.

Bt.

