

# *Caribe* Colombiano

*en el piano a cuatro manos*

Michelle Leygue Andrade  
Héctor Wolfgang Ramón Rojas  
Germán Darío Pérez Salazar  
Rogelio Alberto García Henao





# Caribe colombiano en el piano a cuatro manos





# Caribe colombiano en el piano a cuatro manos

Michelle Leygue Andrade  
Héctor Wolfgang Ramón Rojas  
Germán Darío Pérez Salazar  
Rogelio Alberto García Henao

**Serie** | **Colección**  
Música | Artes para la Educación



**UNIVERSIDAD  
PEDAGÓGICA  
NACIONAL**

Caribe colombiano en el piano a cuatro manos / Michelle Leygue Andrade, Héctor Wolfgang Ramón Rojas, Germán Darío Pérez Salazar y Rogelio Alberto García Henao.

– Primera edición. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2026

204 páginas – (Colección Artes para la Educación – Serie Música).

Incluye: Referencias bibliográficas.

Inlcuye: Índice de figuras.

Incluye: Biografía sobre los autores.

Incluye: Partituras.

ISMN impreso: 979-0-801649-22-5

ISMN PDF: 979-0-801649-23-2

1. Música Colombiana. 2. Música - Caribe. 3. Música para Piano - Instrumentos de Teclado. 4. Ritmos Colombianos.

5. Música - Investigaciones. 6. Formas Musicales. 7. Piano. 8. Enseñanza - Aprendizaje. I. Leygue Andrade, Michelle.

II. Ramón Rojas, Héctor Wolfgang. III. Pérez Salazar, Germán Darío. IV. García Henao, Rogelio Alberto.

786.2 21ed.

## Caribe colombiano en el piano a cuatro manos

Helberth Augusto Choachí González  
**Rector**

Paola Acosta Sierra  
**Vicerrectora de Investigación, Extensión y Proyección Social**

Victor Espinosa Galán  
**Vicerrector Académico**

Yaneth Romero Coca  
**Vicerrectora Administrativa y Financiera**

Gina Marcela Duarte Fonseca  
**Secretaria General**

Michelle Leygue Andrade  
Héctor Wolfgang Ramón Rojas  
Germán Darío Pérez Salazar  
Rogelio Alberto García Henao  
© Universidad Pedagógica Nacional

ISMN impreso: 979-0-801649-22-5

ISMN PDF: 979-0-801649-23-2

Primera edición, 2026



### Preparación Editorial

Universidad Pedagógica Nacional

### Grupo Interno de Trabajo Editorial

Editorial UPN  
Calle 72 n.º 12-77  
editorial.upn.edu.co  
Tel: (601) 347 1190 - (601) 594 1894  
Bogotá, Colombia

Alba Lucía Bernal Cerquera  
**Coordinación**

Maritza Ramírez Ramos  
**Edición**

Martha Méndez Peña  
**Corrección de estilo**

Fredy Johan Espitia B.  
**Diagramación**

Valentina Orejuela Martínez  
**Diseño de cubierta**

Carvajal Soluciones de Comunicaciones S. A. S.  
**Impresión**

Bogotá, D. C., 2026

Fechas de evaluación: 15-10-2024 / 25-10-2024

Fecha de aprobación: 18-12-2024

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993  
y decreto reglamentario 460 de 1995.



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se mencionan los créditos correspondientes. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.

## AGRADECIMIENTOS

Los autores desean manifestar un cordial agradecimiento a las siguientes personas e instituciones:

Al Programa Distrital de Estímulos para la Cultura y a la Orquesta Filarmónica de Bogotá por su apoyo económico al proyecto, por medio de la Beca de Investigación Creación 2023.

Al maestro Francisco Abelardo Jaimes Carvajal (Q. E. P. D.), por su asesoría metodológica y su valioso apoyo institucional como director del Departamento de Música de la Universidad Pedagógica Nacional para la realización y difusión del proyecto.

A la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional por proveer los espacios para la socialización de esta investigación.



# CONTENIDO

<b>Introducción.....</b>	<b>15</b>
<b>Proceso de investigación creación .....</b>	<b>17</b>
<b>Ejes musicales del Caribe colombiano.....</b>	<b>19</b>
<b>Eje 1. Músicas isleñas .....</b>	<b>21</b>
Contexto geográfico .....	21
Contexto musical .....	21
Organología del Caribe insular .....	22
Ritmos y géneros provenientes de la tradición occidental.....	23
Chotís .....	23
<i>Foxtrot</i> .....	25
Pasillo.....	26
Mazurca .....	27
Polca.....	28
Waltz o vals.....	29
Ritmos y géneros originados en África y el Caribe.....	30
Calipso .....	30
Mentó.....	40
<i>Reggae</i> .....	57
Soca .....	59

<b>Eje 2. Músicas de acordeón y cuerdas .....</b>	<b>61</b>
Contexto geográfico .....	61
Contexto musical.....	63
Los aires vallenatos .....	63
Puya vallenata.....	64
Merengue vallenato .....	89
Son vallenato.....	99
Paseo vallenato .....	101
<b>Eje 3. Música de pitos y tambores .....</b>	<b>105</b>
Contexto geográfico .....	105
Contexto musical.....	105
Género porro .....	107
Porro palitiao o pelayero.....	107
Porro tapa'o o sabanero .....	116
Género cumbia .....	128
Fandango.....	147
Bullerengue .....	159
Mapalé .....	174
Puya.....	185
Son palenquero.....	186
<b>Referencias .....</b>	<b>195</b>
<b>Sobre los autores .....</b>	<b>201</b>

## ÍNDICE DE PARTITURAS

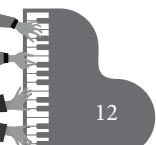
Obra	Autor	Arreglista	Ritmo	Dificultad	Página
Inside	Edgar Thyme	Germán Darío Pérez	Calypso	Intermedio	36
Sweet mentó	Elkin Robinson	Rogelio Alberto García	Mentó	Avanzado	45
La fiesta de los pájaros	Sergio Moya	Rogelio Alberto García	Puya vallenata	Avanzado	71
La vieja Sara	Rafael Escalona	Germán Darío Pérez	Merengue vallenato	Intermedio	94
El sapo viejo	Leonidas Paternina Martínez	Rogelio Alberto García	Porro pelayero	Intermedio	111
Atlántico	Víctor Vargas	Rogelio Alberto García	Porro sabanero	Intermedio	120
Colombia tierra querida	Lucho Bermúdez	Germán Darío Pérez	Cumbia	Intermedio	135
Cumbia del Caribe	Edmundo Arias	Germán Darío Pérez	Cumbia	Intermedio	141
Goza Plinio Sierra	Pablo Flórez	Germán Darío Pérez	Fandango	Intermedio	152
Velorio del boga adolescente	Rafael Arcángel Ramos Caraballo	Rogelio Alberto García	Bullerengue	Inicial	166
Prende la vela	Lucho Bermúdez	Rogelio Alberto García	Mapalé	Intermedio	179
La vida es muy bonita	Rafael Cassiani	Germán Darío Pérez	Son palenquero	Inicial	192



## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Patrón ritmo-melódico de chotís.....	24
<b>Figura 2.</b> Síntesis de la base rítmica de chotís.....	24
<b>Figura 3.</b> Patrones rítmicos del <i>foxtrot</i> .....	25
<b>Figura 4.</b> Síntesis del patrón rítmico de <i>foxtrot</i> .....	26
<b>Figura 5.</b> Patrón ritmo-melódico de pasillo.....	27
<b>Figura 6.</b> Síntesis rítmica del pasillo .....	27
<b>Figura 7.</b> Patrón ritmo-melódico de mazurca .....	28
<b>Figura 8.</b> Síntesis rítmica de mazurca .....	28
<b>Figura 9.</b> Patrón ritmo-melódico de polka.....	29
<b>Figura 10.</b> Síntesis rítmica de polca .....	29
<b>Figura 11.</b> Patrón ritmo-melódico de vals .....	30
<b>Figura 12.</b> Estructura rítmico-armónica del calipso .....	32
<b>Figura 13.</b> Estructura rítmica del calipso .....	32
<b>Figura 14.</b> Patrón de acompañamiento sugerido para el calipso en piano .....	33
<b>Figura 15.</b> Patrones de percusión en el mentó.....	41
<b>Figura 16.</b> Síntesis de la base rítmica del mentó.....	41
<b>Figura 17.</b> Patrones de acompañamiento sugeridos para el mentó en piano .....	42
<b>Figura 18.</b> <i>Reggae</i> en batería <i>one drop</i> en <i>triplet feel</i> .....	58
<b>Figura 19.</b> <i>Reggae</i> en batería, con <i>straight eight feel</i> .....	58

<b>Figura 20.</b> Patrón ritmo-melódico de <i>reggae</i> a partir de la canción <i>Bush Doctor</i> .....	59
<b>Figura 21.</b> Patrón rítmico de <i>soca</i> .....	60
<b>Figura 22.</b> Patrón de <i>quijada</i> en <i>soca</i> .....	60
<b>Figura 23.</b> Ritmotipo de la <i>puya</i> en la <i>guacharaca</i> y en la <i>caja vallenata</i> .....	66
<b>Figura 24.</b> <i>Mi negra linda</i> , <i>puya</i> de Abel Antonio Villa. Introducción de la <i>puya</i> por Alejo Durán.....	66
<b>Figura 25.</b> Patrones de acompañamiento de <i>puya vallenata</i> para <i>piano</i> .....	67
<b>Figura 26.</b> Patrón rítmico del <i>merengue vallenato</i> para <i>guacharaca</i> y <i>caja</i> a partir de <i>compás binario</i> .....	90
<b>Figura 27.</b> <i>Merengue vallenato</i> , patrón de acompañamiento para <i>piano</i> , fragmento canción <i>La vieja Sara</i> .....	91
<b>Figura 28.</b> Patrón rítmico del <i>son vallenato</i> en <i>guacharaca</i> y <i>caja</i> .....	100
<b>Figura 29.</b> Ejemplo de pasaje de mano izquierda en un <i>son vallenato</i> .....	100
<b>Figura 30.</b> Transcripción de la canción <i>Jardín de Fundación</i> , de Luis Enrique Martínez .....	103
<b>Figura 31.</b> Ritmo de <i>porro palitiao</i> en la sección de clarinetes.....	109
<b>Figura 32.</b> Patrón sugerido para acompañamiento de <i>porro pelayero</i> en el <i>piano</i> .....	109
<b>Figura 33.</b> Ritmo de <i>porro sabanero</i> durante la sección de los clarinetes....	117
<b>Figura 34.</b> Patrón sugerido de acompañamiento para el <i>porro sabanero</i> en el <i>piano</i> .....	117
<b>Figura 35.</b> Patrones de percusión básicos de la <i>cumbia</i> .....	131
<b>Figura 36.</b> Patrón de acompañamiento sugeridos en el <i>piano</i> para <i>Colombia tierra querida</i> .....	131
<b>Figura 37.</b> Patrón rítmico del <i>fandango</i> .....	148
<b>Figura 38.</b> Patrón de acompañamiento de <i>fandango</i> sugerido para <i>piano</i> .....	148
<b>Figura 39.</b> Patrón rítmico del <i>bullerengue</i> .....	161
<b>Figura 40.</b> Patrones de acompañamiento de <i>bullerengue</i> sugeridos para <i>piano</i> .....	162
<b>Figura 41.</b> Patrón de la <i>tambora (parche)</i> en el <i>mapalé</i> .....	175
<b>Figura 42.</b> Patrones de <i>mapalé</i> sugeridos para la <i>batería</i> .....	176



<b>Figura 43.</b> Patrones sugeridos de acompañamiento para mapalé en el piano.....	176
<b>Figura 44.</b> Patrón rítmico de puya sabanera.....	186
<b>Figura 45.</b> Patrón rítmico de puya atlanticense.....	186
<b>Figura 46.</b> Introducción al tema <i>La vida es muy bonita</i> , con patrón rítmico del son palenquero.....	188
<b>Figura 47.</b> Patrón de acompañamiento propuesto para piano .....	188

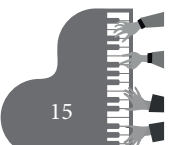


## INTRODUCCIÓN

El presente texto surgió como resultado del proyecto “Música del Caribe colombiano para piano a cuatro manos”, que resultó ganador en la modalidad de Beca de Investigación Creación Orquesta Filarmónica de Bogotá, Plan Distrital de Estímulos 2023. El proyecto se planteó como una segunda fase o continuación del proyecto “Música colombiana para piano a cuatro manos”, desarrollado en la Licenciatura en Música, Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional, en el 2017, y que dio como fruto la publicación del libro *A cuatro manos. Folclor colombiano en el piano* en el 2020 (Leygue *et al.*, 2020).

El proyecto inicial del 2017 surgió al identificar que, si bien el formato pianístico a cuatro manos ofrece claras ventajas en la formación musical, por cuanto contribuye al desarrollo de habilidades de escucha y de aprendizaje colaborativo, la gran mayoría de su repertorio está compuesto por músicas de origen centroeuropeo. Esto limita a los estudiantes, ya que no pueden utilizar esta modalidad interpretativa para explorar y aprender sobre la riqueza y diversidad de la música colombiana, y pierden además la oportunidad de desarrollar habilidades técnicas en el piano mediante la música tradicional de su país. La inclusión de repertorio colombiano en el formato a cuatro manos no solo enriquece su experiencia educativa, sino también fomenta un mayor aprecio por la cultura musical local. Esta integración permite a los estudiantes disfrutar de un aprendizaje más completo y variado, y contribuir a la preservación y difusión del patrimonio musical colombiano, ampliando tanto su formación técnica como sus capacidades interpretativas.

Desde el desarrollo de la primera fase del proyecto en el 2017, que abordaba ritmos y géneros musicales de todo Colombia, surgió la inquietud de plantearse un horizonte de mediano y largo plazo que vislumbrara un abordaje focalizado en torno al estudio de la temática, ya no desde la óptica de país, sino acudiendo a regiones musicales de Colombia. Es así como se aspira a que el proyecto actual, que se circunscribe a la música del Caribe colombiano, sea un preámbulo para proyectos similares en torno a las otras regiones musicales del país.

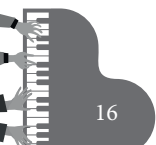


Se escogió para esta fase el trabajo alrededor de la región del Caribe colombiano, dado que es un tipo de música que presenta atractivo tanto musical como estético, a la vez que proporciona elementos de tipo rítmico y melódico relevantes para la formación pianística.

Además de las partituras, el libro ofrece un material escrito que incorpora elementos para la comprensión y ejecución de los arreglos ofrecidos desde una perspectiva didáctica. Es así como se presentan algunas características musicales referentes a los diferentes géneros y ritmos de la región, además de sugerencias de patrones de acompañamiento que faciliten su aprendizaje e interpretación en el piano. Con el ánimo de contribuir a la formación tanto de músicos que asumen el piano como instrumento principal como a quienes lo toman como instrumento complementario, las obras desarrolladas presentan diversos niveles de dificultad, los cuales se indican en los respectivos análisis.

Se aspira de esta manera a aportar al conocimiento de la música tradicional del Caribe colombiano desde una mirada rigurosa y fundamentada académicamente a la vez que ofrecer un producto de un valor estético relevante que, además de visibilizar ritmos y géneros tradicionales, proponga innovaciones que aporten a revitalizar y resignificar piezas musicales que hacen parte de la memoria de la nación.

Finalmente, si bien el presente material es resultado del trabajo conjunto de los cuatro investigadores, es pertinente precisar que los arreglos pianísticos estuvieron a cargo de los maestros Germán Darío Pérez y Rogelio Alberto García (véase el índice de partituras). Por su parte, la investigación, el diseño metodológico y la redacción de los textos finales, en coherencia con el planteamiento general de la obra, fueron desarrollados por la maestra Michelle Leygue Andrade y el maestro Héctor Wolfgang Ramón.



## PROCESO DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN

Para establecer y desarrollar de manera adecuada los pasos o momentos que permitieron sustentar el proceso de creación desde una perspectiva teórica surgida de la investigación, se acudió al enfoque enunciado por el maestro Abelardo Jaimes, tutor metodológico de este proyecto, en su texto *Aproximación a la definición de investigación musical desde la praxis artística musical* (2017), en el que “propone un modelo de análisis de interacción de los diferentes elementos teórico-musicales alrededor de materiales existentes con el fin de lograr insumos que sustenten y potencien la creación”. Es decir, que a partir de un acercamiento concienzudo a las fuentes originales se produjeron los insumos que dieron paso a las adaptaciones, entendidas como “obras emergentes”.

Con base en esta perspectiva se materializó un proceso constituido por dos grandes fases, las cuales se dividieron en momentos que se traducen en acciones de tipo específico:

- Primera fase. Para obtener los insumos, se realizó una exploración documental de piezas, géneros y ritmos del Caribe colombiano, en medios físicos y digitales. La categorización del material hallado se efectuó a partir de un sistema de análisis que contempló tanto elementos musicales como contextuales y de pertinencia pianística que facilitaron la escogencia de las doce piezas que finalmente fueron adaptadas al formato.
- Segunda fase. Con base en el proceso de análisis y curaduría se crearon obras emergentes, comprendidas como adaptaciones, que una vez concluidas fueron objeto de un nuevo proceso de análisis que dio cuenta de su relevancia en el contexto global de la producción creativa y de su pertinencia didáctica conforme a los niveles de dificultad que supone su ejecución. Para ello, resultó muy útil realizar el montaje y la interpretación pública de los arreglos por parte de los mismos investigadores, ya que de allí surgieron algunas ideas que aportaron a la constitución de las partituras definitivas que aquí se presentan.





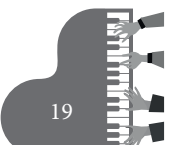
## EJES MUSICALES DEL CARIBE COLOMBIANO

La elección de los temas musicales que se trabajaron en esta fase del proyecto estuvo basada en la clasificación de ejes regionales musicales adoptada en el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) hacia el 2003 por el entonces denominado Ministerio de Cultura. Una de las políticas del plan es que la totalidad de la población colombiana tenga acceso a las prácticas musicales, incluyendo las músicas populares y tradicionales en la oferta pedagógica y artística de la nación. Por esta razón, una de las primeras tareas realizadas por los expertos del PNMC era la de definir y delimitar el territorio nacional en once ejes de músicas tradicionales que, según Andrés Salazar Piña,

constituyen una clasificación aproximada desde las músicas, los formatos y la influencia territorial de las mismas, [*sic*] que no pretende ser excluyente ni exhaustiva. Se estructura para facilitar el estudio de las músicas y la implementación de las propuestas formativas en el país. (2020, p. 187)

Los once ejes regionales incorporados por el Ministerio de Cultura son los siguientes:

1. Eje Caribe islas o Músicas isleñas
2. Eje Caribe oriental o Músicas de acordeón y cuerdas
3. Eje Caribe occidental o Músicas de pitos y tambores
4. Eje Pacífico norte o Chirimías y cantos tradicionales
5. Eje Pacífico sur o Músicas de marimba y cantos tradicionales
6. Eje Andino suroccidente
7. Eje Andino centro-sur
8. Eje Andino centro-oriente
9. Eje Andino centro-occidente
10. Eje Músicas llaneras
11. Eje Amazonía

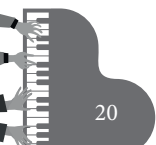


Los ejes abordados en esta investigación corresponden a los que tienen contacto directo con el mar Caribe colombiano.

El eje 1: Caribe islas o Músicas isleñas está conformado por los ritmos calipso, *shottish*, mento, *reggae*, *foxtrot*, vals, mazurca, polca, pasillo, soca y *zouk*. Se sitúa en el departamento de San Andrés y Providencia.

El eje 2: Caribe oriental o Músicas de acordeón y cuerdas está conformado por los ritmos de vallenato, son, paseo, puya y merengue. Está situado en los departamentos de La Guajira, Cesar y Magdalena.

El eje 3: Caribe occidental o Música de pitos y tambores, presenta una gran riqueza y variedad; entre sus ritmos más representativos se encuentran el berroche, el bullerengue, la champeta, el chandé, la chalupa, la cumbia, el cumbión, el fandango, la gaita, el garabato, el grito' e monte, la guacherna, la guaracha, el jalao, el lumbalú, el mapalé, el merecumbé, el millo, el parrandín, el paseaíto, el perillero, el porro, el porro palitiao o pelayero, el porro tapao o sabanero, el son faroto, el son corrido, el son de negro, el son sabanero, el son palenquero, la puya, la tambora, la terapia y la zafra. Está situado en los departamentos de Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre, y además musicalmente las riberas del río Magdalena en los departamentos de Magdalena y Cesar (Ministerio de Cultura, 2010).



# Eje 1. Músicas isleñas

## CONTEXTO GEOGRÁFICO

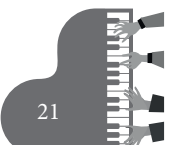
El archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina es un departamento de Colombia ubicado a 180 km de las costas centroamericanas, a 400 km de Jamaica y a 480 km de la costa Caribe colombiana. Sus características geográficas e históricas marcan una diferencia frente a los géneros musicales de la Colombia continental, ya que, por ejemplo, recibe influencias culturales de Centroamérica y el Caribe angloparlante (Viloria Garcés *et al.*, 2014).

## CONTEXTO MUSICAL

En el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina la música ha desempeñado un papel importante en la constitución de la identidad de sus habitantes. La música ha sido moldeada por diversas influencias, como las músicas centroeuropeas, afrocaribeñas (Jamaica, Trinidad, Tobago y Cuba), andinas continentales colombianas y las músicas caribeñas angloparlantes (Estados Unidos), transmitidas por los medios de comunicación. Cumple una función social en las celebraciones religiosas y laicas, y es esencial en las reuniones sociales y comerciales, formando parte integral de todos los eventos en la vida del archipiélago.

También incorpora elementos de los primeros pobladores amerindios, quienes se reunían para cantar y bailar con tambores hechos de troncos de madera y sonajeros, utilizando formas musicales de pregunta y respuesta.

El ritmo es el principal legado de la herencia africana en la música de la gran cuenca del Caribe; se combina con una estructura de canto de pregunta y respuesta, con repeticiones y células musicales que incluyen textos, responsorios o solos de percusión. Por otro lado, la tradición musical centroeuropea aporta formas musicales presentes en danzas y canciones populares, como marchas, cuadrillas y contradanzas. Aunque existen diferencias entre estas fuentes musicales, también se pueden encontrar similitudes en la forma de bailar contradanzas en línea y en la estructura responsorial en los cantos, presentes en las tres fuentes musicales.



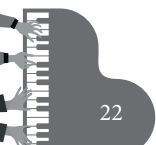
En el Caribe se produce el fenómeno de la *creolización* o *criollización*, una predisposición que permite la apropiación de diversas expresiones culturales por parte de esclavos y colonos blancos. Esta apertura a nuevas expresiones culturales crea nuevas identidades a partir de mezclas. Según Cohen (2007), la criollización es un proceso en el que las identidades y la cultura heredada evolucionan para convertirse en algo diferente de sus culturas originarias, fusionándose para crear nuevas expresiones musicales y dancísticas ricas en armonía, ritmo y lírica. Estas nuevas expresiones tienen un gran impacto en el ámbito mundial.

En el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina se da una confluencia de ritmos provenientes de Trinidad y Tobago (como el calipso), y de Jamaica (como el *reggae*), con ritmos que provienen de la Colombia continental, como el caso del pasillo, un ritmo de origen andino.

Actualmente los ritmos que tienen más desarrollo en el archipiélago son el calipso, el mentó, el *reggae*, el soca y el *zouk*. Existe variedad de grupos y solistas con importante presencia nacional e internacional. Otro punto destacado en el panorama musical de la región es la presencia de una tradición coral, que tiene raíces europeas y africanas, y que se articula a la religiosidad de los isleños, la cual se fundamenta principalmente en el protestantismo. Estas músicas religiosas protestantes y la llamada *Spiritual* están presentes en varios pueblos caribeños, así como en la mayoría de las culturas negras americanas (Viloria Garcés *et al.*, 2014).

## ORGANOLOGÍA DEL CARIBE INSULAR

La expresión musical tradicional del archipiélago de San Andrés y Providencia refleja influencias de los primeros pobladores ingleses y de las culturas de la costa occidental africana. La influencia africana proviene de las personas traídas al territorio para trabajar en plantaciones de tabaco y algodón, mientras que la música anglosajona llegó en el siglo XIX con ritmos como el chotís, la mazurca, la polca y el vals. En tiempos recientes, ritmos angloantillanos como el calipso y el mentó se han vuelto prominentes debido al contacto con Trinidad y Jamaica. Actualmente, la tradición angloantillana se manifiesta en los conjuntos de música tradicional del archipiélago, que utilizan instrumentos como la quijada de caballo, el tinajo, guitarras, maracas, mandolinas y violines.



# RITMOS Y GÉNEROS PROVENIENTES

## DE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL

En la región insular es posible encontrar manifestaciones musicales provenientes de la tradición centroeuropea, norteamericana e incluso relacionadas con la región andina colombiana, como el pasillo. Se aprecian la interpretación vocal e instrumental, aunque su funcionalidad por lo general está orientada a la danza.

### *CHOTÍS*

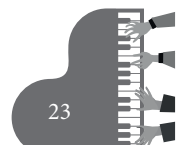
Según Aquite Peña (2012), el chotís, *shotiss* o *shotisse* tiene su origen en la región de Bohemia (actual República Checa) y hace parte de las danzas que llegaron desde Europa en el siglo XIX al archipiélago colombiano.

Es una danza que ha sido acogida en varios países de Europa, América Latina y el Caribe, e incluso se puede encontrar en diversas regiones de Colombia, como Antioquia y Caldas (Chinchilla, 2009).

Como baile, se ejecuta en pareja y tiene características de baile de salón de carácter alegre, aunque sus movimientos son suaves. Tiene pasos específicos, sencillos y repetitivos, lo que facilita la participación de todos los integrantes.

### *Características musicales*

- Es similar a la contradanza y se puede escribir en compás de 2/4 o 4/4.
- Ritmo y tempo. El chotís de San Andrés se caracteriza por un ritmo binario y un tempo moderadamente rápido. El ritmo es alegre y enérgico, lo que lo hace propicio para la danza y el movimiento.
- La instrumentación típica del chotís es similar a la del calipso, aunque la mayoría de las veces la melodía no incorpora ninguna letra.
- Sus melodías son alegres y pegadizas.
- La influencia europea de su origen se manifiesta en la ausencia de síncopa.





## FOXTROT

El *foxtrot* tuvo una amplia difusión en la cultura occidental Europa y Latinoamérica hacia la década de 1930, gracias al auge que tuvo en aquella época la tecnología de los discos grabados.

El término *foxtrot* se traduce como “trote del zorro” y es un género de música y danza original de Estados Unidos, posiblemente creado por Harry Fox. No se sabe si llegó a las islas colombianas directamente de Estados Unidos o por medio de las danzas que provenían de Europa (Aquite Peña, 2012).

### Características musicales

- Se puede transcribir en compás de 2/4 o 4/4 y presenta un ritmo sincopado.
- Se caracteriza ante todo por ser una forma de danza en la cual se ejecuta una especie de trote entre la pareja que baila.
- Según algunos autores, presenta ciertas similitudes con la forma en que se baila el vals, pero transforma su métrica ternaria a binaria.

### Transcripciones

♩ = 100

The figure shows a musical score for five instruments: Guitarra, Tinaja, Maracas, Quijada, and Claves. The score is in 2/4 time and shows rhythmic patterns for each instrument. The tempo is marked as ♩ = 100. Each staff ends with a 0/0 time signature and a repeat sign.

Instrument	Staff	Time Signature	Tempo	End Markers
Guitarra	1	2/4	♩ = 100	0/0
Tinaja	2	2/4	♩ = 100	0/0
Maracas	3	2/4	♩ = 100	0/0
Quijada	4	2/4	♩ = 100	0/0
Claves	5	2/4	♩ = 100	0/0

Figura 3. Patrones rítmicos del *foxtrot*  
Fuente: elaboración propia a partir de Aquite Peña (2012).

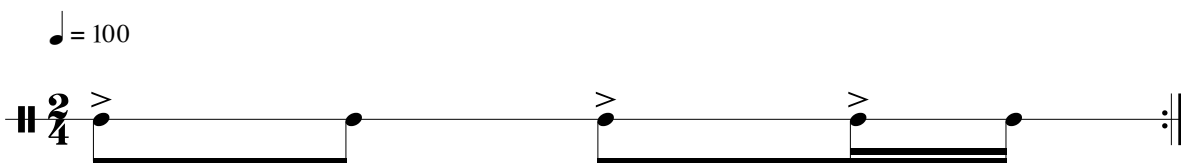


Figura 4. Síntesis del patrón rítmico de *foxtrot*  
 Fuente: elaboración propia a partir de Aquite Peña (2012).

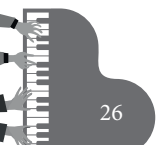
## *PASILLO*

El pasillo, género que se gestó primordialmente en la región Andina y del centro del país, como derivado del vals europeo del siglo XIX, llegó al archipiélago como una expresión de la cultura de la Colombia continental. Fue apropiado por la población de las islas, impulsado en parte por los sacerdotes católicos, así como por estrategias gubernamentales de la época republicana que lo consideraban el baile nacional (Viloria Garcés *et al.*, 2014).

Como baile, por lo general se presenta a partir de una sola pareja. Tiene una funcionalidad de baile de salón, por lo que se acompaña siempre de vestuario elegante.

### *Características musicales*

- Su estructura musical está muy ligada a la del baile, que consta de tres partes principales: introducción en pasos y movimientos repetitivos, desarrollo de pasos al ritmo de la melodía, conclusión en la que se repiten los pasos y los movimientos anteriores a medida que termina la música.
- Se deriva del pasillo tradicional colombiano de la zona Andina de Colombia.
- Se escribe en compás de 3/4.
- A diferencia del pasillo de la región Andina, el pasillo del archipiélago no tiene letra.



## Transcripciones

A musical score for four instruments: Maracas, Jawbone, Acoustic Guitar, and Tub. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The Maracas part is a steady eighth-note pattern. The Jawbone part features a series of eighth notes with accents on the first and third notes of each measure. The Acoustic Guitar part is a simple eighth-note melody. The Tub part is a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note in each measure.

Figura 5. Patrón ritmo-melódico de pasillo  
Fuente: elaboración propia a partir de Viloría Garcés *et al.* (2014).

A rhythmic synthesis of the pasillo pattern. It starts with a tempo marking of quarter note = 95. The notation is in 3/4 time and shows a sequence of notes: a quarter note with an accent, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note with an accent, and a dotted quarter note, followed by a double bar line.

Figura 6. Síntesis rítmica del pasillo  
Fuente: elaboración propia a partir de Aquite Peña (2012).

## MAZURCA

Al igual que el pasillo, la mazurca es un género derivado del vals, pero desarrollado en Polonia; llegó al archipiélago hacia el siglo XIX, cuando las danzas de salón de origen europeo se popularizaron en Suramérica. Aún no se ha determinado si lo hizo a través de Colombia o del contacto con las demás islas del Caribe (Aquite Peña, 2012).

Puede presentarse como baile de una sola pareja o por grupos de ellas. Los movimientos del baile presentan circulares amplios, a diferencia, por ejemplo, de lo que sucede con el pasillo.

### Características musicales

- Se escribe en ritmo de 3/4.
- Suele presentar acentos fuertes en pulsos débiles, por ejemplo, en los tiempos dos y tres (Aquite Peña, 2012).
- Su tempo es moderado, alrededor de 110 negras por minuto.

## Transcripciones

The image shows a musical score for four instruments: Maracas, Percussion, Guitar, and Bass. The time signature is 3/4. The Maracas part consists of a steady eighth-note pattern. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Guitar part plays a series of chords, primarily triads, in the first three measures, followed by a more complex chordal structure in the last two measures. The Bass part provides a simple harmonic accompaniment with eighth notes and rests.

Figura 7. Patrón ritmo-melódico de mazurca

Fuente: Viloria Garcés *et al.* (2014).

The image shows a rhythmic synthesis of a Mazurka. It starts with a tempo marking of ♩ = 110. The time signature is 3/4. The notation shows a sequence of notes with accents, representing the characteristic rhythmic pattern of a Mazurka.

Figura 8. Síntesis rítmica de mazurca

Fuente: elaboración propia a partir de Aquite Peña (2012).

## POLCA

Al igual que el chotís, la polca es un género musical originado en la región de Bohemia (Europa centro oriental), y que es muy popular en el archipiélago, donde se puede bailar por parejas mixtas o en grupo de solo mujeres. Conserva la elegancia que caracteriza los bailes de salón, pero sus pasos suelen ser más alegres y con gestos de galanteo. Presenta una variable conocida como *jumping polka*, que se caracteriza por la ejecución de pequeños saltos.

### Características musicales

- Se transcribe en compás de 4/4.
- Es ante todo un género instrumental, se presenta sin letra.
- Suele presentar complejidad rítmica y armónica, que se evidencia sobre todo en la interpretación de la mandolina (Viloria Garcés *et al.*, 2014).

## Transcripciones

The image shows a musical score for four instruments: Maracas, Jawbone, Acoustic Guitar, and Tub. The music is in 4/4 time and features a polka rhythm-melodic pattern. The Maracas part consists of a steady eighth-note pattern. The Jawbone part features a melodic line with eighth notes and accents. The Acoustic Guitar part has a bass line with eighth notes and a treble line with chords and eighth notes. The Tub part has a bass line with eighth notes and a treble line with chords and eighth notes.

Figura 9. Patrón ritmo-melódico de polka  
Fuente: elaboración propia a partir de Viloria Garcés *et al.* (2014).

The image shows a rhythmic synthesis of polka in common time (C). The tempo is marked as ♩ = 100. The sequence of notes is: a quarter note with an accent, followed by a quarter note, a quarter note, a quarter note with an accent, a quarter note, a quarter note with an accent, a quarter note with an accent, a quarter note with an accent, and a quarter note. The sequence ends with a double bar line.

Figura 10. Síntesis rítmica de polca  
Fuente: elaboración propia a partir de Aquite Peña (2012).

## WALTZ O VALS

El vals que se ejecuta y baila en la región insular Caribe de Colombia es una asimilación del vals vienés, que se originó en Europa en el siglo XVIII.

Es ante todo un baile de salón que se ejecuta en pareja y se caracteriza por la elegancia, tanto en el atuendo como en sus movimientos, ondulados.

### Características musicales

- Se escribe en compás de 3/4.
- Tempo moderado.
- La rítmica de su base percusiva y armónica es similar a la del baile europeo, pero suele presentar un mayor grado de síncopa.
- En ocasiones presenta hemioas o acentuaciones internas que hacen que se dé una sensación de compás de 6/8 dentro del 3/4 original.

## Transcripciones

The image shows a musical score for a waltz pattern in 3/4 time, featuring four instruments: Maracas, Jawbone, Acoustic Guitar, and Tub. The key signature is two sharps (F# and C#). The Maracas part consists of a steady eighth-note pattern. The Jawbone part features a pattern of eighth notes with accents on the first and third notes of each measure. The Acoustic Guitar part plays a similar eighth-note pattern. The Tub part plays a simple eighth-note bass line.

Figura 11. Patrón ritmo-melódico de vals  
Fuente: elaboración propia a partir de Viloría Garcés *et al.* (2014).

## RITMOS Y GÉNEROS ORIGINADOS EN ÁFRICA Y EL CARIBE

### CALIPSO

#### Descripción

El término calipso se utiliza tanto para referirse a un ritmo específico como a un género musical. Su origen es ampliamente discutido, aunque, en términos generales, se acepta que apareció en Trinidad y Tobago. El calipso se encuentra en una amplia región del Caribe anglófono y francófono que incluye países como Jamaica, Barbados, Belice y la costa Atlántica de Nicaragua y Panamá, entre otros. En el territorio colombiano el calipso es uno de los principales ritmos que se interpretan en la región insular que compone el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina (Herrera Atehortúa, 2020).

Según Hall Cecilia Francis (1991), el calipso como baile evoca la vida tranquila y descomplicada de las islas caribeñas en sus zonas rurales. Las parejas por lo general lo ejecutan separadas. “Es más movido que los otros bailes y el único que admite movimientos de cadera” (Micolta y Christopher-Britton, 2007).

Sus letras se empleaban inicialmente para circular noticias y acompañaban a los isleños como canto de laboreo; además, era vehículo para las quejas sociales formuladas de manera jocosa, caracterizada por su irreverencia y el doble sentido. En los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, San Andrés y Providencia recibió el auge de este género, con focos de atracción en Trinidad, Jamaica y Nueva York (Leygue *et al.*, 2020).

## Características musicales

- El calipso se puede transcribir en compás de 4/4.
- Es muy cadencioso, alegre y pegajoso.
- La presencia de la síncopa nos señala que el calipso está basado en ritmos musicales provenientes de África.
- En el calipso podemos encontrar combinaciones rítmicas complejas entre el acompañamiento y la voz.
- Los textos son interpretados por medio de estribillos cortos, que respetan los patrones del canto responsorial africano (alternancia de voces entre solista y coro), y por lo general presentan partes improvisadas (Palazón Herrera y López Ballester, 2019).
- Wallis y Malm (1984, citados en Herrera Atehortúa, 2020) afirman que existen dos clases de calipsos: uno africano con estribillo, mucha percusión y tempo rápido; y otro, de corte europeo en cuanto a la métrica de los textos y la ausencia de estribillo.
- Originalmente la voz del cantante se acompañaba con guitarras, maracas y tambores, pero con el tiempo se han incorporado instrumentos modernos, como trompetas, saxos, guitarras eléctricas, batería y otros instrumentos de percusión (Palazón Herrera y López Ballester, 2019).
- La organología del calipso de la región insular colombiana presenta coincidencias con la que se usa en el resto del Caribe: maracas, guitarra, tináfono o *tub*. Sin embargo, presenta algunas características propias, como la ausencia de *steel drums* y la incorporación de instrumentos que le son muy propios, como la mandolina, la carraca —o *jawbone*— y el violín.

## Transcripciones

La riqueza musical del calipso, como género y como ritmo, permite que existan diferentes formas y estilos de ejecución aun en la misma región insular. Se presentan a continuación dos propuestas de transcripción que, pese a presentar diferencias entre sí, intentan respetar el espíritu y carácter de la música interpretada por los isleños.

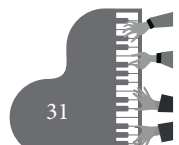


Figure 12 is a musical score for four instruments: Maracas, Jawbone, Guitarra acústica (Acoustic Guitar), and Tuba. The music is in 4/4 time. The Maracas part consists of a steady eighth-note pattern. The Jawbone part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Acoustic Guitar part plays a continuous eighth-note accompaniment. The Tuba part has a sparse, rhythmic pattern with rests.

Figura 12. Estructura rítmico-armónica del calipso  
Fuente: elaboración propia a partir de Viloría Garcés *et al.* (2014).

Figure 13 is a musical score for five instruments: Guitarra (Guitar), Tinaja, Maracas, Quijada, and Clave. The music is in common time (C). The tempo is marked as  $\text{♩} = 85$ . The Guitar part features a melodic line with accents. The Tinaja part has a simple rhythmic pattern. The Maracas part has a steady eighth-note pattern. The Quijada part has a rhythmic pattern with accents. The Clave part has a simple rhythmic pattern.

Figura 13. Estructura rítmica del calipso  
Fuente: elaboración propia a partir de Aquite Peña (2012).

## Patrón de acompañamiento sugerido para el piano



Figura 14. Patrón de acompañamiento sugerido para el calipso en piano

Fuente: elaboración propia.

### TEMA MUSICAL: *INSIDE*

Autor: Edgar Thyme De Oro

Edgar Thyme nació en San Andrés el 4 de noviembre de 1962 y falleció el 22 de marzo de 2026. Guitarrista y compositor autodidacta, miembro del Creole Group. De profesión técnico en redes eléctricas, fue además guitarrista y compositor autodidacta. Como miembro reconocido de la escena musical de San Andrés, actuó con diversas agrupaciones en ciudades colombianas como Yopal, Girardot, Cúcuta y Bogotá. También participó en festivales en su isla y en países del Caribe como Costa Rica y Panamá.

Edgar Thyme de Oro fue reconocido como pilar en la autoría y composición de piezas clave del repertorio del Creole Group, una destacada agrupación musical que representa la riqueza cultural y musical de las islas del archipiélago Caribe colombiano: San Andrés, Providencia y Santa Catalina. Este grupo es conocido por mantener vivo el idioma creole y por adaptar los géneros tradicionales del Caribe, como el calipso, a su propio contexto cultural. Utilizan instrumentos modernos, incluyendo guitarras y percusión, para crear una fusión única que incorpora influencias del góspel. Junto a otros artistas de la región, el Creole Group ha desempeñado un papel crucial en eventos culturales como el Green Moon Festival, que celebra la herencia *creole* y caribeña de las islas. Este festival, que se inició en 1987, es un espacio en el cual la música, la danza y otras manifestaciones culturales se unen para fortalecer y preservar la identidad cultural de San Andrés (Colombia Visible. s. f.; Lizarazo, 2017).

**LETRA**

*INSIDE*

Estrofa I

This pleasure that I feel when I sing for you I hope would never done  
Cause I vibrate all instant that I play my guitar for you  
And if the Almighty would take away my life tomorrow, never mine  
Cause music is life, this Caribbean beat, I fee it inside.

Coro

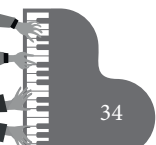
Inside, a feel it all inside (bis)  
My San Andrés am singing for you  
And I hope you vibrate along with me too  
Inside, a feel it all inside (bis).

Estrofa II

You're a pearl of the Caribbean  
And I'm sure is the best, the better one.

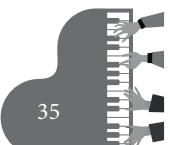
Coro

Inside, a feel it all inside (bis)  
My San Andrés am singing for you  
And I hope you vibrate along with me too  
Inside, a feel it all inside (bis).



## ANÁLISIS MUSICAL

<h1><i>Inside</i></h1>		<b>Compositor</b> Edgar Thyme de Oro
<b>Análisis formal</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Introducción-A-a-b-b(coro)- Da capo toda</li></ul>	<b>Análisis armónico</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Intro: V7-I-V7-I</li><li>• A:I-V7-iiim7-V7-I-I7-IV-I- V7-I</li><li>• B(coro)V7-I-V7-I</li></ul>	
<b>Aspectos rítmicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Compás: 2/2. Patrón rítmico de calipso.</li><li>• Uso frecuente de contratiempos, especialmente en el coro y en el <i>piano secondo</i>.</li></ul>	<b>Aspectos y comportamientos melódicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Manejo de motivos melódicos recurrentes en la parte A, haciendo uso frecuente de grados conjuntos ascendentes.</li><li>• En el coro se presenta una frase, la cual es respondida en igual número de compases (4 cada una).</li></ul>	<b>Características texturales de la obra</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Textura homofónica.</li></ul>
<b>Tonalidad</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Re mayor</li></ul>	<b>Nivel</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Intermedio</li></ul>	



PARTITURA

Piano a 4 manos

# INSIDE

Calypso

Edgar Thyme de Oro

The musical score is written for four hands on a piano. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The piece is marked *f* (forte). The score is divided into two systems. The first system includes the first two staves: Primo 1 (Right Hand) and Secondo 2 (Left Hand). The second system includes the last two staves: Pri. 1 (Right Hand) and Sec. 2 (Left Hand). The Primo 1 part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *f*. The Secondo 2 part provides a steady accompaniment with a consistent eighth-note bass line and chords. The Pri. 1 part continues the melodic and rhythmic themes from the first system. The Sec. 2 part maintains the accompaniment pattern. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

INSIDE

Pri. 1

13

*mp*

Sec. 2

Pri. 1

*8va*

18

*mp*

Sec. 2

Pri. 1

*(8va)*

23

*mf*

Sec. 2



INSIDE To Coda

Pri. 1

28 *mp* *mf*

8va

Sec. 2

28 *mp* *mf*

Pri. 1

34 *f* *loco*

Sec. 2

34 *f*

Pri. 1

40

Sec. 2

40



INSIDE

Pri. 1

Sec. 2

Pri. 1

Sec. 2

Pri. 1

Sec. 2

D.S. al Coda



## MENTÓ

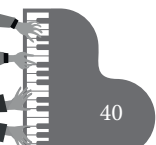
### *Descripción*

El mentó se origina como una de las principales expresiones musicales nacidas en los ambientes rurales campesinos de Jamaica. Sus letras expresan inicialmente situaciones de pobreza y sufrimiento, las dificultades económicas y vivencias cotidianas. También presenta temáticas alrededor de la vida amorosa y con insinuaciones eróticas y de doble sentido. Al igual que el calipso, el mentó llegó con la interacción cultural del archipiélago colombiano a través de los marineros que constantemente viajaban por las demás islas de las Antillas. Se dice que se empezó a escuchar en el archipiélago para la misma época en la que arribó el calipso, alrededor de los años cincuenta del siglo xx. (Ministerio de Educación Nacional, 2003).

Según Carlos Reginaldo Jones (2016), el mentó es una práctica musical proveniente de Jamaica adoptada por los habitantes de la región insular Caribe colombiana, que se convirtió en un medio para la transmisión de tradiciones orales propias de la región o de cada cantautor y que contribuyó a la conformación de la identidad musical de las islas (Jones Steele, 2016).

### *Características musicales*

- Es binario, se puede transcribir en compás de 2/2.
- Su tempo es rápido y ronda entre 110 y 120 pulsos de blanca por minuto (Jones Steele, 2016).
- En la parte rítmica presenta mucha similitud con la rumba.
- Es un baile cadencioso y se describe como un género más festivo yailable que el calipso.
- Su ejecución dancística se asemeja a la de la cumbia por el movimiento que en el lenguaje caribeño se denomina *shimmy* “Una especie de deslizamiento, efecto obtenido moviendo los pies por pulgaditas al mismo tiempo impulsando hacia delante, suavemente, las caderas y los hombros en un solo movimiento” (Sistema Nacional de Información Cultural [Sinic], 2018).
- Dentro de la música de Jamaica se considera un precursor del *ska* y del *reggae* (Viloria Garcés *et al.*, 2014); sin embargo, presenta una mayor riqueza instrumental y rítmica que este último.



# Transcripciones

$\text{♩} = 110$

Guitarra

Tinaja

Maracas

Quijada

Clave

Figura 15. Patrones de percusión en el mentó  
Fuente: elaboración propia a partir de Aquite Peña (2012).

$\text{♩} = 110$

Figura 16. Síntesis de la base rítmica del mentó  
Fuente: elaboración propia a partir de Aquite (2012).

## Patrones de acompañamiento sugeridos para el piano

$\text{♩} = 118$

Musical notation for the first system, measures 1-4. The right hand features a rhythmic pattern of chords and eighth notes. The left hand consists of a steady eighth-note accompaniment with 'x' marks above the notes.

Golpear sobre la tapa  
del piano

5

Musical notation for the second system, measures 5-8. The right hand continues with chords and eighth notes. The left hand features a more active eighth-note accompaniment with accents.

9

Musical notation for the third system, measures 9-12. The right hand uses chords with slurs. The left hand has a complex eighth-note accompaniment with slurs and ties.

13

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The right hand continues with chords and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with slurs.

Figura 17. Patrones de acompañamiento sugeridos para el mentó en piano

Fuente: elaboración propia.

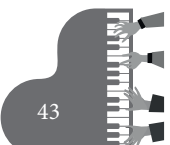
## TEMA MUSICAL: SWEET MENTO

Autor: Elkin Robinson

Elkin Robinson nació en la isla de Providencia en el Caribe colombiano. Es un músico y compositor que se inspira en los ritmos afrocaribeños, como el *reggae*, el calipso, el mentó y el *zouk*. En su música se destacan géneros tradicionales de Providencia y el gran Caribe, que interpreta utilizando instrumentos como la guitarra acústica, la quijada de caballo y el tináfono, y cantando en *creole*, la lengua nativa de la isla que mezcla inglés, francés y holandés.

En el 2014, lanzó su carrera como solista en Colombia con su álbum *Come'Round*, producido por Richard Blair y Diego Gómez, que recibió una cálida acogida por parte del público y la crítica, y con el cual logró varias nominaciones y reconocimientos. En julio del 2016, realizó su primera gira internacional llevando su música creole al Festival Wassermusik en Berlín y a diversos escenarios en Canadá, Jamaica, Guatemala y Honduras.

En el 2020, Elkin Robinson se asoció con Francisco “Kiko” Castro, uno de los principales ingenieros de sonido y productores de Colombia, para grabar su tercer álbum, *Milkyway*, entre Providencia, Medellín, Bogotá y Mallorca. Su música incorpora géneros como el *rock*, el *soul*, el *funk*, el *gospel* y el *blues*, pero manteniendo siempre un característico sonido afrocaribeño. Suele mezclar sintetizadores, ritmos e instrumentos acústicos, mientras que las letras reflejan su visión contemplativa y crítica, abordando temas como la naturaleza, la preservación del Amazonas y la resistencia de los descendientes de africanos esclavizados en América (Ibagué Festival, s. f.; Last.fm, 2020).



## ANÁLISIS MUSICAL



# PARTITURA

Piano a 4 manos

## SWEET MENTO

Mento

Elkin Robinson

$\text{♩} = 118$

Primo

Secundo

*Golpear sobre la tapa del piano*

Pr.

Sec.

Pr.

Sec.

*f*

*mp*



SWEET MENTO

Pr.

13

Sec.

Pr.

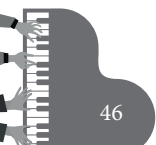
17

Sec.

Pr.

21

Sec.



SWEET MENTO

Pr.

Sec.

25

5

4

1

2

25

5

1

Pr.

Sec.

29

1

5

29

5

1

Pr.

Sec.

33

5

3

1

3

33

5

1



SWEET MENTO

37

Pt.

Sec.

41

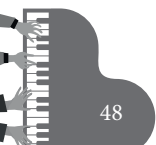
Pt.

Sec.

45

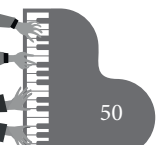
Pt.

Sec.





The musical score is arranged in three systems, each with a grand staff (Pr. and Sec. staves). The first system starts at measure 61. The second system starts at measure 65. The third system starts at measure 69 and includes the instruction "Al  $\Phi$ " at the end of the first staff. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.



SWEET MENTO

Pr.

73

4

2

Sec.

73

5 2 1

4 2 1

5 3 1

4 2 1

5 3 1

Pr.

77

Sec.

77

Pr.

81

5

1

Sec.

81





SWEET MENTO

Pr.

97

Sec.

Pr.

101

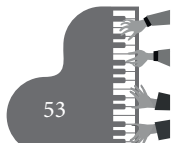
Sec.

Pr.

105

Sec.

*Golpear sobre la tapa del piano*



Pr.

109

1 4 5 3 5

Sec.

109

Pr.

113

Sec.

113

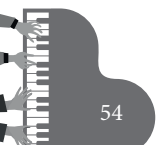
Pr.

117

1 5

Sec.

117



121

Pr.

Sec.

5 3 1

4 2 1

5 2 1

Detailed description: This system covers measures 121 to 124. The piano part (Pr.) features a melodic line in the right hand with a trill on the first measure and a dotted quarter note on the second. The second hand (Sec.) provides a harmonic accompaniment with chords in the left hand and a bass line in the right hand. Fingering numbers 5, 3, 1 and 4, 2, 1 are indicated for the left hand, and 5, 2, 1 for the right hand.

125

Pr.

Sec.

2

Detailed description: This system covers measures 125 to 128. The piano part (Pr.) continues the melodic line with a trill on the first measure and a dotted quarter note on the second. The second hand (Sec.) provides a harmonic accompaniment with chords in the left hand and a bass line in the right hand. A fingering number 2 is indicated for the right hand.

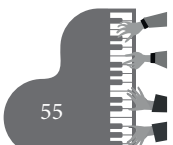
129

Pr.

Sec.

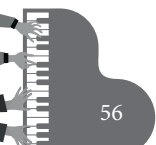
4

Detailed description: This system covers measures 129 to 132. The piano part (Pr.) features a melodic line in the right hand with a trill on the first measure and a dotted quarter note on the second. The second hand (Sec.) provides a harmonic accompaniment with chords in the left hand and a bass line in the right hand. A fingering number 4 is indicated for the left hand.



SWEET MENTO

The musical score is for a four-hand piano piece titled "Sweet Mento". It consists of two systems of staves. The first system is labeled "Pr." (Primo) and the second is labeled "Sec." (Secundo). Both systems have two staves. The music begins at measure 133. The right hand (Pr.) plays a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill and a fermata. The left hand (Sec.) provides a harmonic accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line. A "rit." (ritardando) marking is placed above the second measure of both hands. The piece concludes with a double bar line.



## REGGAE

### Descripción

Estilo musical que se originó en Jamaica en la década de 1960. Se derivó del *rocksteady* y del *ska*, y presenta una constante repetición en el ritmo de su base instrumental.

El *reggae* suele asociarse a la corriente rastafari, y con aspectos sociales y culturales como el uso de trenzas cubiertas con un gorro tejido, la vestimenta con colores de la bandera de Etiopía (rojo, amarillo y verde); y el consumo de marihuana (Pérez Porto y Gardey, 2012).

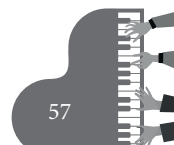
Este ritmo llegó a San Andrés y Providencia por medio de discos de acetato traídos por quienes venían del extranjero, por aficionados que los mandaban comprar y de transmisiones radiales provenientes de Jamaica que se lograban captar en el archipiélago. Los jóvenes de las islas colombianas se sintieron identificados con el mensaje y la cultura de los rastas jamaquinos y esto llevó a la creación de grupos musicales que interpretaban el género, entre los cuales el primero y tal vez más conocido fue The Rebels. Este grupo surgió en 1982 y se presentaba en los salones del mar de la Casa de la Cultura, donde exhibía un *reggae* con sabor sanadresano, acompañado de temas tradicionales y ejecuciones de calipso. Otros grupos importantes fueron Solution, Roots and Culture, Electrosan y Island Survival de la vecina Providencia (Lunazzi, 1991).

La circulación de esta música se hizo principalmente por medio de casetes, debido a que en las islas no existía una infraestructura de prensaje de discos. Los casetes, además de *reggae*, incluían temas de otros ritmos, como soca, compás haitiano, calipso y música africana, y contribuyeron a la difusión de la música del archipiélago en el resto del país, aunque también ocasionaron que se asociara de manera errónea al *reggae* como la música tradicional de San Andrés (Giro Compás, 1991, citado en Sánchez Aguirre, 2010).

El formato instrumental de los grupos del Archipiélago es similar al del rock: bajo, batería, guitarra, coros y voz principal, pero suele incorporar algunos instrumentos tradicionales del formato calipso como la quijada de burro, la tinaja, la mandolina y el violín. (Sánchez Aguirre, 2015, p. 171)

### Características musicales

- Métrica binaria, generalmente se transcribe en compases de 4/4, incorporando diversas variantes de tresillos de corchea.
- Ritmo cadencioso y relajado.
- Tempo variable, entre 100 y 168 bpm.
- El *reggae* se caracteriza rítmicamente por un tipo de acentuación del *off-beat* (contratiempo), conocida como *skank*.
- Presenta acentuación en los tiempos 2 y 4 continuamente —en especial por la guitarra o los teclados— y se acompaña por una rica línea del bajo que evita el primer tiempo (Sánchez Aguirre, 2015).



- En el *reggae* es importante la presencia de la voz, utiliza primordialmente el *creole* y sus letras tratan temáticas relacionadas con la identidad cultural, el amor, la justicia social, la búsqueda de la libertad y la conexión con la naturaleza.

### Transcripciones

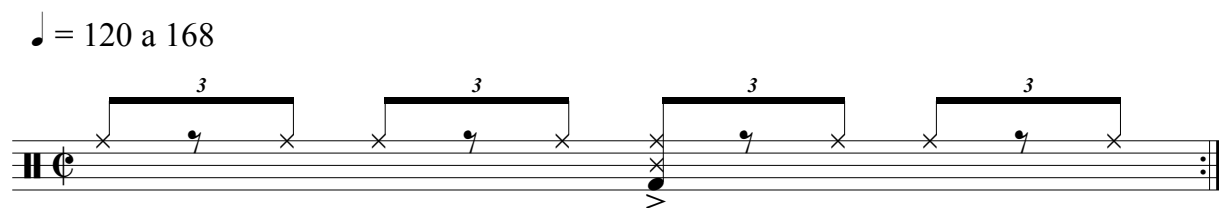


Figura 18. *Reggae* en batería *one drop* en *triplet feel*  
Fuente: elaboración propia a partir de León Pineda y Leal Ramírez (1998).

Con *straight eight feel*:

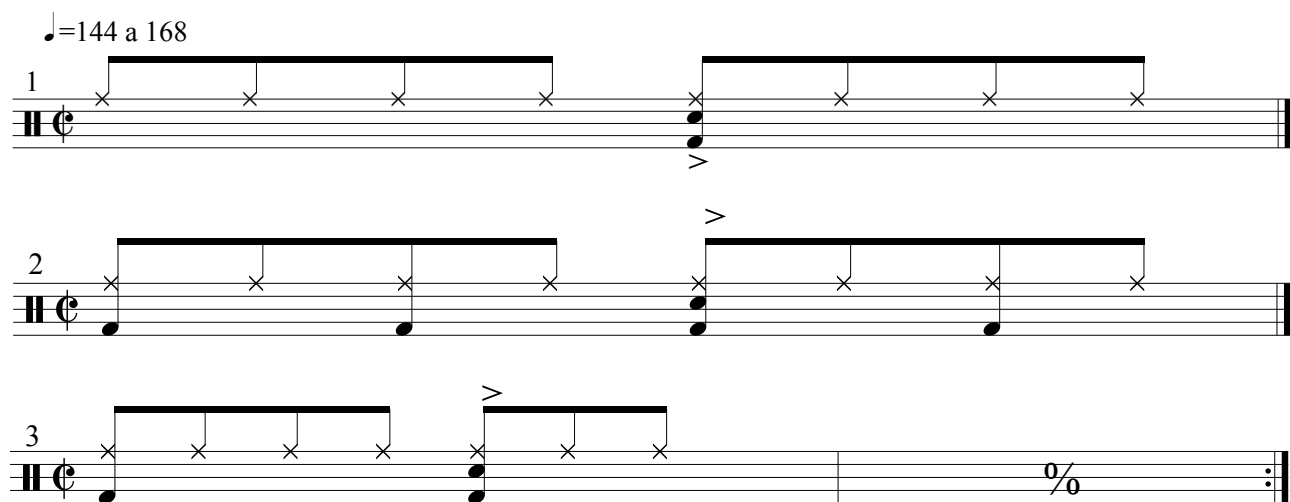


Figura 19. *Reggae* en batería, con *straight eight feel*  
Fuente: elaboración propia a partir de León Pineda y Leal Ramírez (1998).

Bush Doctor Tempo 120 BPM

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves: Organ, Guitar, Bass, and Drums. The Organ part has a melodic line with chords, marked with numbers 2, 3, and 4. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords. The Bass part has a melodic line with eighth notes. The Drums part shows a reggae rhythm with a prominent snare drum pattern.

Figura 20. Patrón ritmo-melódico de *reggae* a partir de la canción *Bush Doctor*

Fuente: elaboración propia a partir de Brown (1984).

## SOCA

### *Descripción*

Proviene de Trinidad y Tobago y se considera uno de los géneros más alegres entre los sonidos afroantillanos. Incita al baile, y esta es una de las razones por las cuales resulta del agrado de los raizales.

Fusiona elementos musicales del calipso y ritmos caribeños con influencias de música de las Indias orientales y de África (Radio Nacional, 2020).

### *Características musicales*

- Su tempo es rápido, por lo general se escribe en 2/2 y su velocidad oscila alrededor de 200 tiempos de blanca por minuto.
- En la interpretación del archipiélago se diferencia del calipso por que incorpora un acento en la última negra del compás, ejecutado por un golpe abierto en la quijada (*jawbone*).
- Sus letras son de carácter festivo y reflejan elementos de la cultura; hablan sobre amor, celebración, diversión y fiesta.
- Su ejecución en vivo se presta para que los músicos interactúen de diversas maneras con la audiencia, sea cantando o bailando.

- En el Archipiélago colombiano el soca tiene una instrumentación similar a la que se emplea en el calipso: maracas, guitarras, quijada y tinajo.

### Transcripciones

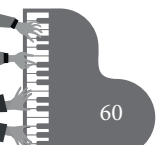
Cencerro, congas y batería.

Figura 21. Patrón rítmico de soca

Fuente: elaboración propia a partir de Ducuara (2020).

Figura 22. Patrón de quijada en soca

Fuente: elaboración propia a partir de Valencia (1999).



## Eje 2. Músicas de acordeón y cuerdas

En el Caribe continental oriental de Colombia se encuentran los departamentos de La Guajira, Magdalena y Cesar, los cuales forman parte de este eje. A lo largo del siglo xx, estas regiones han visto un crecimiento en sus prácticas musicales, las cuales se han vuelto populares en toda Colombia y en otros países de Latinoamérica en la segunda mitad de este siglo y en el siglo xxi.

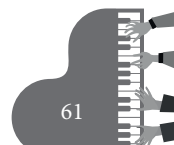
El Festival de la Leyenda Vallenata se destaca como el evento más importante dedicado a estas músicas (Ministerio de Cultura, 2013).

### CONTEXTO GEOGRÁFICO

La llegada de los españoles y el proceso de colonización trajeron consigo una diversidad cultural adicional en la región, proveniente de personas de otras regiones de España, como gallegos, aragoneses, vascos y andaluces, quienes traían consigo sus propios idiomas y tradiciones. Además, el aporte cultural africano, resultado de la esclavitud practicada por los españoles, fue fundamental en la formación de la cultura vallenata que conocemos en la actualidad.

Los conquistadores españoles trajeron esclavos africanos a los puertos de Riohacha y Santa Marta durante la época colonial. Muchos de los barcos que transportaban a los africanos eran contrabandistas que eludían los puertos oficiales. Estas embarcaciones se aproximaban a lugares cercanos a estos puertos para ocultar a los africanos, tratar sus enfermedades y mejorar su estado físico antes de venderlos.

Debido a la clandestinidad de estas operaciones, muchos esclavos lograron escapar y establecerse en áreas que les permitían convivir con los indígenas antes de la llegada de los españoles. Estos esclavos provenían de diferentes grupos étnicos africanos, como los yoruba, senegal, bantú, carabalí, museregue, arará, lucumí, entre otros, cada uno con su propia lengua, religión, costumbres laborales, música y demás elementos culturales. Así surgió la cimarronería y la mezcla de culturas africanas en esta región de



América. En 1542, el adelantado Alonso Luis de Lugo recorrió todo el Valle de Upar, desde el cabo de la Vela hasta Tamalameque, y lo describió como la región de los negros fugitivos, lo que hace evidente que los “negros cimarrones” ya estaban presentes mucho antes de su llegada.

Algunos autores señalan que los negros en el Valle de Upar fueron los primeros en llegar y que antes del arribo de los españoles, ellos ya habían enseñado a los indígenas sus malas costumbres. Este hecho fue crucial y dio inicio al mestizaje musical en la región caribeña colombiana, donde se escuchan gaitas indígenas junto con tambores africanos.

Después, la música española con sus canciones y guitarras influyó y se mezcló en el rico árbol musical afroamericano regional. La variedad y complejidad de la música vallenata siempre estará representada por la diversidad de sus instrumentos, que incluyen caracoles musicales, caparazones de tortugas de los indígenas, gaitas, tambores, maracas, guacharacas, acordeones y guitarras. La riqueza instrumental del Valle de Upar es tan amplia en sus variedades que incluso hay aspectos desconocidos para la etnomusicología.

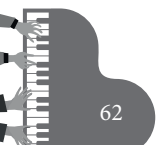
La música vallenata es el resultado de una mezcla de factores geográficos, culturales y étnicos en el Caribe colombiano. Esta región, conocida como el Valle de Upar, se extiende desde la Sierra Nevada de Santa Marta hasta la Serranía del Perijá y desde Riohacha hasta el río Magdalena.

Elementos geográficos como la Ciénaga Grande de Santa Marta, la Sierra Nevada de Santa Marta, el desierto de la Guajira y el río Magdalena han influido en la formación de la identidad vallenata a lo largo de la historia.

Antes de la llegada de los españoles, el Valle de Upar estaba habitado por diversos pueblos indígenas con distintas tradiciones y formas de vida. Estos pueblos pertenecían a las familias lingüísticas Chibcha, Caribe y Arawak.

La mezcla de las tradiciones indígenas, españolas y africanas dio origen al mestizaje musical en el Valle de Upar. La música vallenata se caracteriza por la diversidad de sus instrumentos, que incluyen caracoles musicales, caparazones de tortugas, gaitas, tambores, maracas, guacharacas, acordeones y guitarras. Estos instrumentos reflejan la riqueza y complejidad de la música vallenata.

El vallenato es, entonces, el producto de una mezcla de influencias geográficas, culturales y étnicas en el Caribe colombiano. La diversidad de los pueblos indígenas, la llegada de los españoles y la influencia africana fueron determinantes en la formación de la música vallenata, que se ha convertido en un símbolo de identidad colombiana ante el resto de América Latina y ha mantenido su riqueza instrumental a lo largo de los años (Ahumada Moreno *et al.*, 2015).



## CONTEXTO MUSICAL

El vallenato es un género musical tradicional que surge de la fusión de diferentes expresiones culturales del norte de Colombia. Incluye canciones de los vaqueros del Magdalena Grande, cantos de los esclavos africanos, ritmos de danzas de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta y elementos de la poesía española, junto con instrumentos musicales europeos. Las letras del vallenato son nostálgicas, alegres, sarcásticas y humorísticas, e interpretan el mundo por medio de relatos que combinan el realismo y la imaginación.

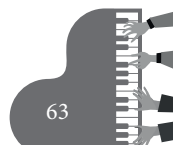
El vallenato es un género musical que se toca tanto en festivales específicos como en parrandas familiares y amistosas, y desempeña un papel crucial en la forja de una identidad regional compartida. Además de ser transmitido en estas ocasiones, el vallenato también se enseña de manera académica. Sin embargo, su existencia como patrimonio cultural enfrenta diversas amenazas, en especial debido al conflicto armado y al narcotráfico en el país. Por un lado, un tipo de vallenato más nuevo está desplazando al género tradicional y debilitando su papel en la cohesión social. Por otro lado, la disminución en el uso de espacios callejeros para las parrandas vallenatas pone en riesgo la transmisión intergeneracional de conocimientos y prácticas musicales.

La música vallenata se compone de cuatro aires o ritmos que derivan de la diversidad cultural de los grupos étnicos indígenas nativos, hispanohablantes y africanos. Estos ritmos, que son la puya, el merengue, el son y el paseo, se crearon por medio de instrumentos tradicionales y dan forma a la identidad musical del vallenato. Cabe destacar que cada uno de los cuatro aires tiene una antigüedad variable, siendo la puya la más antigua y el paseo el más reciente.

Antes de que existiera la conjugación tradicional de los cuatro aires del vallenato, las melodías que se escuchaban en el Magdalena Grande (que ahora incluye los departamentos del Magdalena, La Guajira y Cesar) eran conocidas como música de acordeón, interpretadas con un instrumento de botones. Estas melodías incluían ritmos como el porro, el bullerengue, la puya y el merengue, por lo que en ese momento no existía el término *vallenato* ni la clasificación de sus cuatro aires. Fue después cuando el guajiro Francisco Ireño Marzal, también conocido como “el chico bolaño”, identificó y diferenció el “bajo rítmico” característico de cada uno de los cuatro aires que se debían tocar en el acordeón. Estos aires fueron presentados en el Festival de la Leyenda Vallenata como puya, merengue, son y paseo; a partir de ese momento la música vallenata quedó estructurada de esta forma. Desde entonces y hasta el día de hoy, en cada celebración del festival, los intérpretes deben demostrar habilidad musical en cada uno de estos aires (Riaño Mendiola, 2022).

## LOS AIRES VALLENATOS

Es esencial comprender que los ritmos musicales del vallenato son la estructura rítmica en la que se basaron los cantos tradicionales de la región, y es innegable que la diversidad cultural también desempeñó un papel clave en esto. Los ritmos, compases y melodías vallenatas son elementos característicos de los diferentes tipos de cultura del Valle de Upar, por lo tanto, cada uno de los aires vallenatos hace referencia a las vertientes



culturales que los forman. Por ejemplo, el merengue tiene una influencia predominantemente africana, el paseo tiene más influencia española y la puya tiene una clara influencia indígena. Sin embargo, a lo largo de su evolución, todos estos ritmos recibieron la influencia de la diversidad cultural.

Otro aspecto importante son los patrones de asentamiento en cada subregión. Por ejemplo, en El Paso y sus alrededores había una mayor presencia de población afro, lo cual explica por qué Octavio Mendoza solo componía merengues y su sobrino, Alejandro Durán, afirmó toda su vida que su aire favorito era el merengue. Los músicos de la Sierra Nevada, desde Atánquez hasta Caracolí y Chorrera, eran los maestros de la puya. Incluso hoy en día, las gaitas indígenas de esta zona interpretan la puya original. En Valledupar, debido al aprecio de sus clases dominantes por la música rural de la región, surgió el paseo, de la mano de músicos como Tobías Enrique Pumarejo y Rafael Escalona. El paseo tal como lo conocemos hoy en día es sin duda una forma musical desarrollada por los acordeoneros posteriores a 1950. Aparentemente, el surgimiento de los cuatro aires en el tiempo fue en el siguiente orden: puya, merengue, son y paseo (Ahumada Moreno, R. *et al.*, 2015).

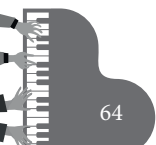
## *PUYA VALLENATA*

### *Descripción*

Según De la Rosa López (2012), la característica principal de la puya, a diferencia de otros ritmos vallenatos, es su ejecución rápida, la cual brinda a los acordeoneros, cajeros y guacharaqueros la oportunidad de demostrar su habilidad musical. Se caracteriza por ser el estilo más veloz y desafiante para el intérprete del acordeón y es un género ampliamente utilizado en los enfrentamientos y competencias de acordeonistas en los festivales vallenatos de Colombia; por esto se ha convertido en el medio por excelencia para la improvisación y la exhibición de habilidades virtuosas (Villamizar *et al.*, 2013).

En cuanto al origen y desarrollo de la puya, existen diversas teorías. La primera está relacionada con el verbo *puyar* o *pullar*, que según el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española, 2014) significa “molestar o provocar a alguien con comentarios agudos o picantes”. En este sentido, Quiroz Otero (1983) afirma que el término puya se asocia con cantos de maldición empleados como medio para desafiar a la divinidad y poner a prueba su poder o sus acciones. Asimismo, puede referirse a cantos de carácter provocador, en los que se incita a otra persona a cantar o se ponen de relieve sus defectos con el fin de provocar una respuesta.

Por otro lado, Bermúdez (2004) propone que su surgimiento está ligado al arreglo de piezas instrumentales y de baile, que posteriormente fueron convertidas en canciones, en un proceso de descontextualización ritual. Esto hace referencia a las canciones de escarnio, conocidas como puyas, en Cuba.

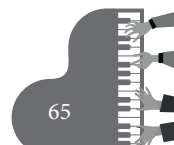


Además de la rapidez de sus ritmos, la virtuosidad de este género se encuentra en la complejidad de sus estrofas, que a menudo incluyen quintillas, sextillas o décimas. Esta misma exigencia, que demanda un profundo conocimiento musical y una gran habilidad en la rima, explica por qué existen menos ejemplos de puyas en comparación con el merengue y el paseo (Araújo de Molina, 1973, citado en Pedroza *et al.*, 2017).

En la actualidad, son pocos los artistas y sellos discográficos que graban puyas, quizás porque consideran que no es comercial. Sin embargo, grabaciones recientes demuestran que una puya bien compuesta y ejecutada puede tener éxito, como es el caso de *Me dejó solito* de Jorge Celedón o *La puya, puya* de Carlos Vives (Cuadrado, 1995, en Pedroza *et al.*, 2017).

### *Características musicales*

- Sus raíces musicales son principalmente indígenas. Se considera la máxima expresión rítmica de las gaitas indígenas y por lo general se lleva a cabo en un entorno rural, donde se hace referencia tanto a la flora como a la fauna, y a veces se aborda desde una perspectiva ecológica. Se dice que su ritmo y melodía están inspirados en los cantos de pájaros característicos de la región, como la parguarata, el kuíbaro y el turpial, entre otros.
- En un principio, la puya vallenata constaba únicamente de música instrumental, pero luego se le añadieron letras. Esta fusión de texto y melodía se interpreta utilizando el formato tradicional de acordeón, caja y guacharaca.
- Según Méndez, citado por De la Rosa (2012): “La puya, junto con el merengue, fueron los primeros ritmos interpretados con el acordeón, al menos en la zona central y ribereña” (p. 28). Se considera un pariente cercano del merengue, tiene una estructura ternaria y presenta características que lo conectan directamente con ritmos ancestrales de la música de gaita y los bailes cantados.
- Utiliza acentuación de pitos en 6/8 y bajo en 3/4, con variaciones en la melodía —dentro de la cual el acordeón tiene un esquema representativo—, en introducciones e interludios interpretativos en los cuales el acordeonero demuestra sus habilidades tanto en la interpretación como en la improvisación (Riaño Mindiola, 2022).
- A diferencia de otros géneros vallenatos que han experimentado un crecimiento melódico en los últimos años, la puya mantiene una estructura que se basa en repetir pequeñas células rítmicas y melódicas, lo cual lo hace reconocible.
- En lo referente a la forma de versificación, las más comunes son el cuarteto, el sexteto y la décima. Sus temáticas suelen ser de carácter sencillo, ligero o sarcástico.
- Los antiguos juglares no solían incluir bajos en la melodía, pero los acordeoneros los incorporaron con el tiempo. El Festival Vallenato ha estimulado el gran desarrollo de los instrumentistas en la interpretación de esta danza (Sinic, 2018).
- Su forma por lo general es binaria, y su armonía oscila entre tónica y dominante.



## Transcripciones

La guacharaca y la caja vallenata tienen motivos rítmicos de seis corcheas en compás de 6/8, con acento en los tiempos fuertes, aunque algunos autores proponen escribirla en 2/4 usando figuras de tresillo. Según Bermúdez (2004), estos ritmotipos provienen del *highlife* africano, aunque originalmente se escriben en 2/4 y se ejecutan igual en la guacharaca. En la figura 23 se muestra el ritmo característico de la guacharaca y de la caja en compás binario, manteniendo el esquema tradicional del *Timeline* (Bermúdez, 2004).

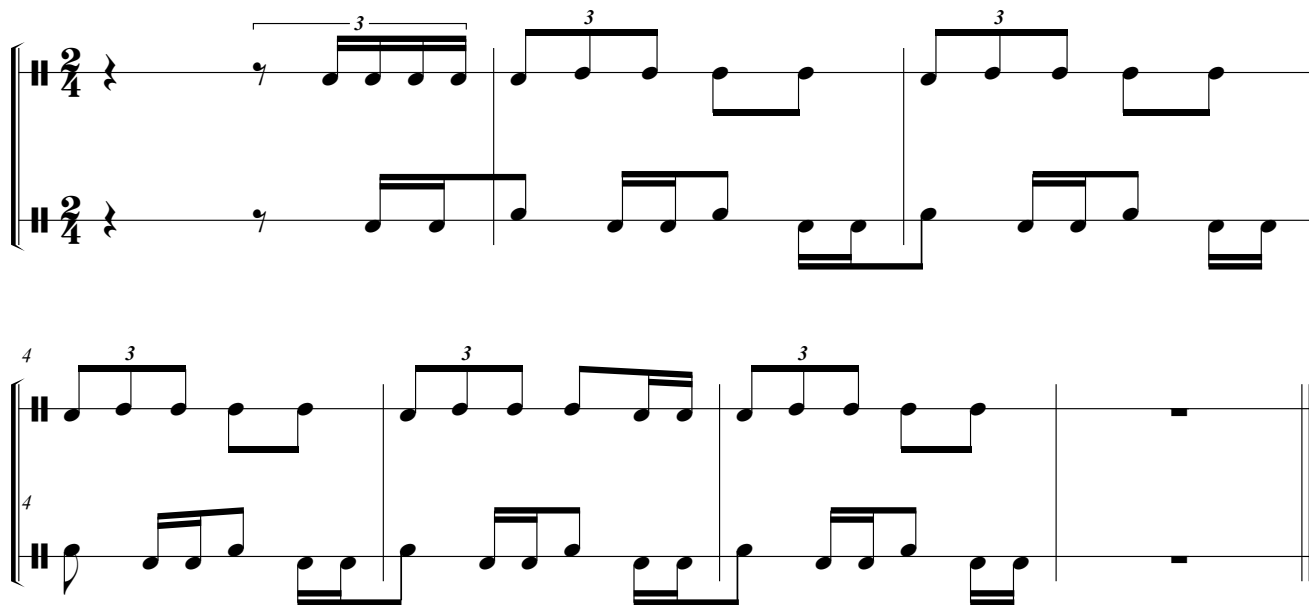


Figura 23. Ritmotipo de la puya en la guacharaca y en la caja vallenata

Fuente: Bermúdez (2004, p. 55).

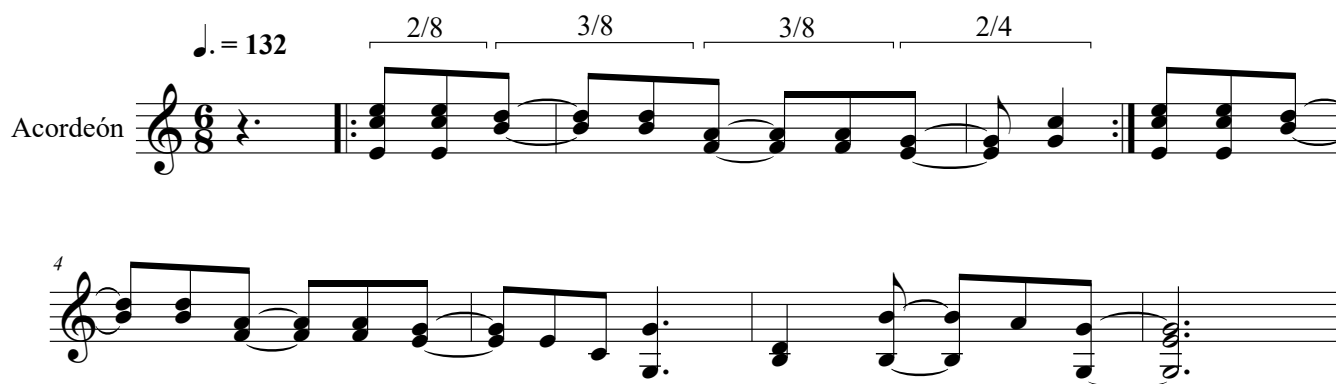


Figura 24. *Mi negra linda*, puya de Abel Antonio Villa. Introducción de la puya por Alejo Durán

Fuente: elaboración propia a partir de Villamizar *et al.* (2013).

Patrones de acompañamiento sugeridos para el piano

The image displays five systems of piano accompaniment patterns for puya vallenata, each marked with a tempo of quarter note = 150. Each system consists of two staves: a bass staff and a piano staff. The first system (measures 1-4) features a bass line with eighth-note chords and a piano staff with a simple eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-8) shows a more active bass line with eighth-note chords and a piano staff with a simple eighth-note accompaniment. The third system (measures 9-12) features a bass line with eighth-note chords and a piano staff with a simple eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 13-16) shows a more active bass line with eighth-note chords and a piano staff with a simple eighth-note accompaniment. The fifth system (measures 17-20) features a bass line with eighth-note chords and a piano staff with a simple eighth-note accompaniment.

Figura 25. Patrones de acompañamiento de puya vallenata para piano

Fuente: elaboración propia.

## TEMA MUSICAL: LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Autor: Sergio Moya

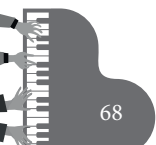
Sergio Moya nació en Valledupar el 27 de abril de 1941. Se inició desde muy joven en el mundo de la música y tuvo acercamientos con géneros como los boleros y las rancheras; sin embargo, fue dentro de la música vallenata donde logró su mayor reconocimiento. Se ha destacado de manera especial en el género de la puya, el más rápido y menos recurrido de los cuatro que conforman el vallenato.

Una de sus primeras creaciones fue una puya titulada *La cacería*, tema con el cual el barranquillero Alberto Pacheco se coronó Rey Vallenato en 1971. Cinco años después, Sergio Moya ocupó el segundo lugar del concurso de canción inédita del Festival de la Leyenda Vallenata con *La fiesta de los pájaros*, otra puya que se hizo exitosa de inmediato en la versión de Alfredo Gutiérrez (Radio Nacional de Colombia, 2021).

Ha colaborado y compuesto para numerosos artistas, como Jorge Oñate, Diomedes Díaz, los Hermanos López, los Hermanos Zuleta, Alfredo Gutiérrez, Diomedes Díaz y otros. Sus composiciones han sido grabadas por orquestas nacionales y extranjeras como Juan Piña, Los Ocho de Colombia, Porfi Jiménez, Nelson Henríquez, Sinfónica de Bob Porter y otras. Sus temas también han sido interpretados por vallenateros y músicos de la nueva generación como Carlos Vives, Peter Manjarrés y Silvestre Dangond.

Entre sus creaciones se encuentran temas como *Fortuna y desdicha*, *El tiempo*, *Amiga y mujer*, *La incorregible*, *Tú verás*, *El conquistador*, *Cosas bonitas*, *La competencia*, *El contrabandista*, *La celosa*, *Recuerdos de viejos tiempos* y *El tiempo*, entre otros (Morales, 2020).

Su talento ha sido ampliamente reconocido en diferentes festivales vallenatos en los que ha ganado el primer lugar, certámenes como los de Arjona y Mahates (Bolívar), Codazzi (Cesar), Chinú (Córdoba), y Primero de Mayo (Valledupar), así como segundos lugares en Arjona, Chinú, Bogotá y Madrid (Cundinamarca). Además, ha sido galardonado por la Gobernación y la Asamblea Departamental del Cesar, por el Concejo Municipal de Valledupar, por la Alcaldía y el Concejo de Planeta Rica (Córdoba), por el Batallón La Popa y otras entidades y juntas de varios festivales, con motivo de sus veinticinco años de vida artística en 1996 (El Vallenato, s. f.).



## LETRA

### LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Ayer estuve en el campo  
ayer estuve en el campo  
cuando era muy tempranito  
me puse a escuchar el canto  
de tres lindos pajaritos.

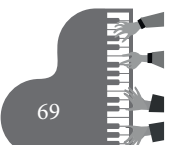
Me puse a escuchar el canto  
de tres lindos pajaritos.  
Primero escuche un turpial  
primero escuche un turpial  
silbando con emoción  
como queriendo imitar  
las notas de mi acordeón.

Como queriendo imitar  
las notas de mi acordeón.

En la fiesta vallenata  
de los pájaros cantores  
que cuando en el campo cantan  
hacen revivir las flores  
que cuando en el campo cantan  
hacen revivir las flores.

También un cucarachero  
también un cucarachero  
formó la gran alharaca  
con su canto bullanguero  
igual que la guacharaca.  
Con su canto bullanguero  
igual que la guacharaca.

Un pájaro carpintero  
un pájaro carpintero  
repicaba con furor  
golpeando sobre un madero  
como si fuera un tambor.  
Golpeando sobre un madero  
como si fuera un tambor.



# *La fiesta de los pájaros*

**Compositor**  
Sergio Moya

## **Análisis armónico**

- Tónica y dominante. Subdominante hacia el final.

### **Aspectos rítmicos**

- Patrón rítmico de puya vallenata. Ritmos de cuatrillos y dosillos en las melodías del piano primo. Síncopas y polirritmias recurrentes.

### **Aspectos y comportamientos melódicos**

- Predominio de arpeggios, tanto ascendentes como descendentes.

### **Características texturales de la obra**

- Textura homofónica con polirritmias resultantes entre el piano *primo* y el *secondo*.

### **Tonalidad**

- Fa mayor

### **Nivel**

- Avanzado

PARTITURA

Piano a 4 manos

# LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Puya vallenata

Sergio Moya  
(Arreglo basado en una  
versión de Alfredo Gutiérrez)

♩. = 150

**f**

Piano 1

Piano 2

**mp**

Pno. 1

Pno. 2

## LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Pno. 1

13

Pno. 2

13

*p*

Pno. 1

19

Pno. 2

19

LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

3

Pno. 1

25 *f*

Pno. 2

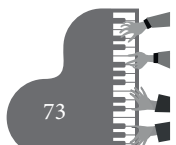
25 *f*

Pno. 1

31 *f*

Pno. 2

31 *f*



## LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2

LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

49

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for measures 49-54. Pno. 1 is silent. Pno. 2 has a melodic line with fingerings 3, 2, 5, 1, 2, 3 and a bass line with dotted quarter notes.

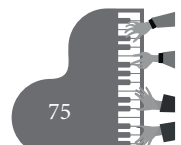
55

Pno. 1

Pno. 2

*p*

Musical score for measures 55-60. Pno. 1 is silent. Pno. 2 has a melodic line with fingerings 2, 5, 1, 2, 3 and a bass line with dotted quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of measure 60.



6

# LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Pno. 1

61

Pno. 2

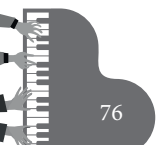
61

Pno. 1

67

Pno. 2

67



LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Pno. 1

Pno. 2

73

Pno. 1

Pno. 2

79



Pno. 1

85

Pno. 2

85

Pno. 1

91

Pno. 2

91

*f*

LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

97

Pno. 1

97

Pno. 2

103

Pno. 1

103

Pno. 2



10

# LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Pno. 1

109

8va

3 3 4

1 1

Pno. 2

109

2 1 2 1

*p*

5 3 5 1 5 1 2 5 1

8va

Pno. 1

115

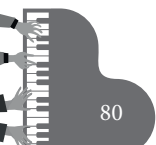
8va

1

Pno. 2

115

8va



LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

121 *(8va)*

Pno. 1

Pno. 2

127

Pno. 1

Pno. 2

The image displays a musical score for two piano parts, Pno. 1 and Pno. 2, across two systems. The first system begins at measure 121. Pno. 1 is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note, with a slur over the first two notes and an *(8va)* marking above. Pno. 2 is written in a bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The second system begins at measure 127. Pno. 1 continues with a series of chords, each marked with a slur and the numbers '4' and '2' below it, indicating a four-fingered chord followed by a two-fingered chord. Pno. 2 continues with its accompaniment pattern.



Pno. 1

133

Pno. 2

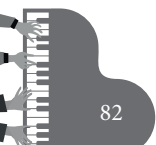
133

Pno. 1

139

Pno. 2

139



Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2



157

Pno. 1

157

Pno. 2

163

Pno. 1

163

Pno. 2



169 *8va*

Pno. 1

169 *p*

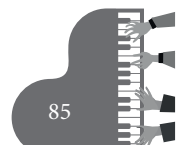
Pno. 2

175 *(8va)*

Pno. 1

175 *f*

Pno. 2



Pno. 1

181 (8<sup>va</sup>)

3 2 3

Pno. 2

181

3 2 3

Pno. 1

187 (8<sup>va</sup>)

5

Pno. 2

187

*p*

LA FIESTA DE LOS PÁJAROS

Pno. 1

193

4

5

3

Pno. 2

193

5

3

Pno. 1

199

4

Pno. 2

199

*p*



Pno. 1

205

Pno. 2

205

211

Pno. 1

211

Pno. 2

211

## MERENGUE VALLENATO

### Descripción

La palabra *merengue* tiene sus orígenes en la época colonial en la antigua gobernación de Santa Marta, y proviene de *muserengue*, que era el nombre de una de las culturas africanas que llegaron en gran número a la Costa Atlántica colombiana desde la costa de Guinea. A partir de la descripción de los “cantos de los muserengues”, se adoptó el término *merengue* para designar el género musical, el cual ha presentado derivaciones en diversas regiones de Colombia y el Caribe latinoamericano con sus propias manifestaciones y variantes (Sinic, 2018).

A lo largo de regiones del Caribe y del interior de América Latina existen variaciones o versiones del merengue; es así como en la República Dominicana se encuentra una forma de música asociada al baile popular en las clases sociales más bajas. Esta música se caracteriza por ser interpretada con guitarra y güiro, y a lo largo del tiempo se le han agregado otros instrumentos, en especial el acordeón de botones (Bermúdez, 2004). En Venezuela también se interpreta el merengue desde finales del siglo XIX, pero la gran diferencia entre el merengue vallenato y otros tipos de merengue en el Caribe, como el merengue dominicano y el venezolano, radica en su estructura rítmica. El merengue vallenato se caracteriza por tener una división en compás de 6/8, lo que crea una polirritmia con su acompañamiento en compás de 3/4. En cambio, el paseo y el merengue dominicano tienen una agrupación binaria, mientras que el merengue venezolano tiene una agrupación compuesta en 5/8 (Luque, 2012).

En Colombia, el merengue del Caribe Oriental se extendió por todas las subregiones, desde los alrededores de Riohacha hasta los pueblos a lo largo del río Magdalena. Aunque no es tan famoso como la puya, el merengue ha sido conocido e interpretado por gaiteros y tamboreros en el Gran Valle, desde Riohacha hasta el río Magdalena, y por sus letras ha sido utilizado con fines históricos y documentales, por ejemplo: cantar arengas al ejército libertador, ensalzar la valentía de los guerreros del siglo XIX e incluso describir el primer avión que surcó los cielos de la región.

En cuanto al acordeón, su interpretación se ha convertido en una prueba de habilidad y de demostración de virtuosismo para los acordeoneros de la región. A partir de 1890, el merengue se volvió una parte integral del mundo del acordeón; los acordeoneros nacidos entre 1890 y 1920 llevaron su interpretación al más alto nivel y se disputaron el título de “rey del merengue” (Sinic, 2018).

### Características musicales

- El merengue del Caribe colombiano es un tipo de ritmo que se divide en tres partes, y por lo general se escribe en un compás de 6/8. El acompañamiento usualmente se hace con patrones rítmicos que se agrupan en dos partes, creando un compás de 3/4 dentro del de 6/8. Esta característica polirrítmica es común en muchas otras danzas latinoamericanas (Villamizar *et al.*, 2013).



- El merengue se distingue de la puya por su velocidad más moderada, a pesar de que también se considera uno de los ritmos musicales más antiguos, teniendo sus raíces en las cumbiambas y en las tradiciones musicales africanas, lo que lo hace un género musical interesante y melódicamente rico, en el que los intérpretes buscan demostrar su habilidad técnica mediante un tempo moderado y a veces rápido.
- En cuanto a su estructura, el merengue también utiliza introducciones con temas de las estrofas o del estribillo, así como interludios que pueden o no conectar las estrofas con el estribillo.
- La característica principal del género se basa en la construcción de estrofas compuestas en su mayoría por versos cortos o medianos. Debido a la necesidad de rapidez en la ejecución, los versos no suelen tener una longitud extensa. Además, es común que estos versos se organicen en cuartetos, que pueden tener rima asonante o consonante.
- El merengue vallenato consiste en una combinación de letras y música; se ejecuta utilizando el formato clásico de acordeón, caja y guacharaca.
- Su polirritmia, de tiempos binarios enfrentados a ternarios, ocasiona que autores como Bermúdez (2004) consideren transcribirlo a partir de subdivisiones binarias, es decir, en compás de dos cuartos.

### *Transcripciones*

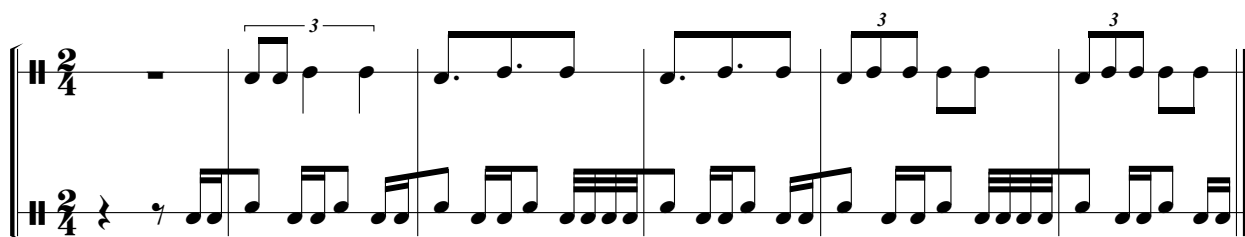


Figura 26. Patrón rítmico del merengue vallenato para guacharaca y caja a partir de compás binario

Fuente: elaboración propia a partir de Bermúdez (2004).

### Patrón sugerido para el piano

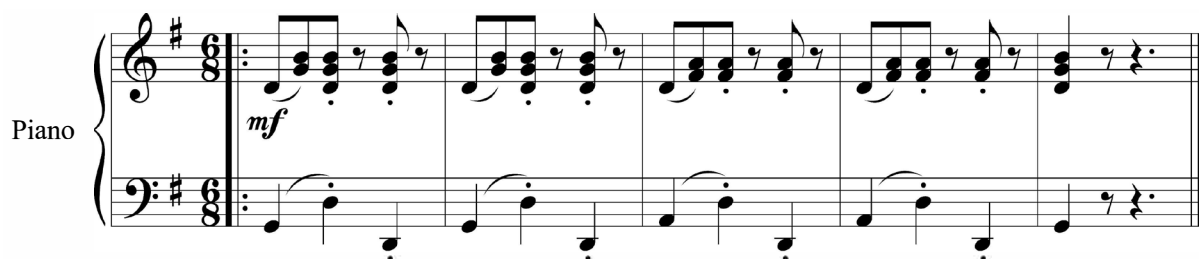


Figura 27. Merengue vallenato, patrón de acompañamiento para piano, fragmento canción *La vieja Sara*  
Fuente: elaboración propia.

## TEMA MUSICAL: LA VIEJA SARA

Autor: Rafael Escalona

Rafael Calixto Escalona Martínez nació en Patillal, Cesar, el 27 de mayo de 1927. Compuso su primer vallenato en febrero de 1943, cuando apenas tenía quince años (Samper Pizano (s. f.)). En esta primera época de compositor creó temas como *El hambre del Liceo*, *El testamento* y *El bachiller*, los cuales hablan sobre eventos de la vida estudiantil.

Después compuso alrededor de 85 temas musicales más, entre los que se encuentran *La casa en el aire*, *El jerre jerre*, *El matrimonio de Colacho*, *El pirata de Loperena*, *Honda herida*, *La casa en el aire*, *La custodia de Badillo*, *La creciente del Cesar*. En sus obras, Escalona se refiere a eventos de su vida personal, así como a la historia del viejo departamento del Magdalena, razón por la cual muchas personas consideran que su obra ha contribuido de manera significativa a la constitución de la identidad de su región. También fue diplomático y empresario y participó activamente en la promoción y preservación del folclor colombiano, fundando el Festival de la Leyenda Vallenata en 1968.

Su obra fue considerada por el investigador y antropólogo social Peter Wade un paradigma en la composición del vallenato, mientras que Dasso Saldivar, escritor y sociólogo, afirma que Escalona influyó en obras literarias como *El coronel no tiene quién le escriba*. Por su parte, y refiriéndose a Rafael Escalona, el nobel de Literatura, Gabriel García Márquez, afirmaba que “*Cien años de Soledad* no era más que un vallenato de 350 páginas” (Fundación Rafael Escalona, s. f.).

Sus canciones recibieron amplia difusión internacional en la serie de televisión *Escalona*. Además, recibió numerosos reconocimientos, homenajes y condecoraciones, como la orden Gabriela Mistral de Chile, la Cruz de Boyacá y el premio Latin Grammy Vida y Obra, a la vez que recibió títulos *honoris causa* de varias universidades colombianas y el reconocimiento internacional por su contribución al patrimonio cultural de Colombia (Portal Vallenato, 2021).

## LETRA

### *LA VIEJA SARA*

Tengo que hacerle a la vieja Sara  
una visita que le ofrecí  
pa' que no diga de mí  
que yo la tengo olvidada. (Bis)

Aquí le llevo su regalito  
un corte blanco con su collar  
pa' que haga un traje bonito  
y flequetero por El Plan. (Bis)

Para que sepa que este regalo  
se lo hizo un compadre  
de su hijo Emiliano.  
Y amigo de ella también  
que se llama Rafael. (Bis)

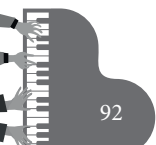
Allá en Manaure, en la serranía,  
en un pueblecito bonito y sano  
vive la mamá de Emiliano,  
de Toño, Sara y María.

Se oye una voz en la noche,  
se oye una voz que la llama  
ese soy yo y Poncho Cotes,  
llamando a la vieja Sara. (Bis)

Para que sepa la vieja Sara  
que yo solo vine fue a saludarla  
Pa' ver si me va a repetir  
todo lo que ha dicho de mí (Bis).

La vieja Sara se está pensando  
que dentro'e mi pecho cabe el olvido  
deja que pasen los años  
que yo siempre soy el mismo (Bis).

Un poco viejo me estoy poniendo  
será por los años que van pasando. (Bis)  
Pero la quiero y la estimo,  
porque siempre soy el mismo (Bis).



<h1>La vieja Sara</h1>		<b>Compositor</b> Rafael Escalona
<b>Análisis formal</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Introducción-A-A-coro-A-coro</li></ul>	<b>Análisis armónico</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Utiliza armonía tonal, exclusivamente funciones de tónica y séptima de dominante.</li></ul>	
<b>Aspectos rítmicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Compás: 6/8. Patrón rítmico de paseo vallenato.</li><li>• El bajo se hace con tres negras en cada compás, combinando bajo principal con bajos alternos.</li><li>• El acompañamiento se hace conformando acordes con tres corcheas, un silencio de corchea, una corchea y un silencio de corchea en cada compás y se toca con la mano derecha del piano <i>secondo</i>.</li></ul>	<b>Aspectos y comportamientos melódicos</b> <p><b>Introducción</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• El motivo inicial consiste en una sucesión de terceras en la melodía (<i>piano primo</i>). El primer compás lo hace solo el <i>piano primo</i>, sin ningún tipo de acompañamiento.</li></ul> <p><b>Parte A</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Utilización de notas pertenecientes al acorde que acompaña. Se utilizan principalmente intervalos de terceras ascendentes y descendentes.</li></ul> <p><b>Coro</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Utilización de grados conjuntos ascendentes y terceras descendentes y ascendentes.</li></ul>	<b>Características texturales de la obra</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Textura homofónica.</li></ul>
<b>Tonalidad</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Sol mayor</li></ul>	<b>Nivel</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Intermedio</li></ul>	



# PARTITURA

Piano a 4 manos

## LA VIEJA SARA

Merengue

Rafael Escalona

♩ = 95

The musical score is arranged for four hands (Primo 1, Secondo 2, Pr. 1, Sec. 2) in 6/8 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 95. The score is divided into three systems of two staves each. The first system (measures 1-6) features a forte (f) dynamic for the Primo 1 part and a mezzo-forte (mf) dynamic for the Secondo 2 part. The second system (measures 7-12) features a mezzo-piano (mp) dynamic for the Pr. 1 part and a forte (f) dynamic for the Sec. 2 part. The third system (measures 13-18) continues the piece. The score includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents.

Pr. 1

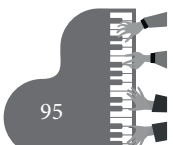
Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2



LA VIEJA SARA

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

LA VIEJA SARA

55

Pr. 1

Sec. 2

61

Pr. 1

Sec. 2

67

Pr. 1

Sec. 2

To Coda D.S. al Coda  $\oplus$

To Coda D.S. al Coda  $\oplus$

*f*

*mf*

*f*

*f*

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'LA VIEJA SARA'. It is divided into three systems of music. Each system consists of two staves: the upper staff is for the first part (Pr. 1) and the lower staff is for the second part (Sec. 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts at measure 55. The second system starts at measure 61 and includes a dynamic marking of *f* (forte) in the Pr. 1 staff and *mf* (mezzo-forte) in the Sec. 2 staff. The third system starts at measure 67 and includes performance instructions 'To Coda' and 'D.S. al Coda' with a Coda symbol (a circle with a cross) in both parts. The piece concludes with a final *f* (forte) dynamic marking in both parts.



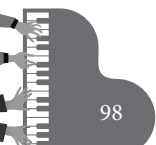
LA VIEJA SARA

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2



## SON VALLENATO

### *Descripción*

Se afirma que el son vallenato no es una creación exclusiva de la región, ya que su ritmo característico es común en otros géneros del mismo nombre en distintos lugares del continente. Esto es respaldado por Quiroz Otero (1983), quien ha recopilado diversos testimonios en la región, como el de don Hermenegildo Redondo Herrera, quien relata que “a principios del siglo aparecieron cinco cubanos... y al escuchar esta melodía dijeron: ‘Este es un son’. Desde entonces, nuestro estilo musical tomó ese nombre, con el municipio El Paso como epicentro” (Pedroza del Toro *et al.*, 2017).

En Colombia, y según De la Rosa López (2012), Oñate señala que el son, un aire musical vallenato de origen negroide, ha estado presente desde el siglo pasado. Este ritmo es cadencioso y delicado en su ejecución, siendo apto tanto para evocar nostalgia y quejas como para contar historias. Tuvo especial relevancia en la zona ribereña de Plato, considerada su epicentro.

Antiguamente, la palabra *sones* se refería al paseo y al son en sí. Estos dos aires solían identificarse como uno solo debido a su subdivisión binaria. Sin embargo, gracias al compositor Chico Bolaño en los años 1922-1925, comenzaron a diferenciarse, al convertirse el son en el aire más lento de la música vallenata, independizándose del paseo. Además, su repertorio grabado es menor al del paseo y el merengue.

Francisco Rada, también conocido como Pacho Rada, fue reconocido como el precursor del género musical conocido como *son*. Esto se debe a que el diseño del ritmo del bajo ejecutado en el acordeón en su canción *El luto de mi acordeón* fue utilizado en las interpretaciones de son que se realizaron posteriormente, aunque esta canción tiene una unidad de tiempo de 88 pulsos por unidad de tiempo, lo cual se considera rápido en comparación con la velocidad estándar del son en general, que se sitúa entre los 65 y los 67 pulsos por unidad de tiempo. La interpretación del son por parte de Pacho Rada fue fundamental para la ejecución de este aire por distintos acordeonistas (Pedroza del Toro *et al.*, 2017; Villamizar *et al.*, 2013).

### *Características musicales*

- El son tiene un tempo andante y un acento *obstinato* en los momentos fuertes del compás, en la parte de acompañamiento de los bajos del acordeón.
- Se encuentra escrito en compás partido 2/2, siendo el ritmo más lento del vallenato. Algunos lo consideran el ritmo de mayor belleza, elegancia y expresividad, aunque podría ser menos deseado por los compositores e intérpretes contemporáneos debido a su ritmo lento y melancólico.



- Sus melodías cantadas suelen tener notas más largas que los otros géneros vallenatos y se articulan con los bajos del acordeón, lo que destaca la armonía en los tiempos fuertes de cada compás. Las funciones armónicas de los sones originales eran las de tónica y dominante (Pedroza del Toro *et al.*, 2017; Quiroz Otero, 1983).
- Una característica crucial en la interpretación de este aire es el notable énfasis en el bajo del acordeón, al punto de que los bajos pueden destacarse más que la propia melodía tocada en el teclado, especialmente en los acordeonistas de las nuevas generaciones.
- El son tiene una marcación de bajo muy definida de 1 × 1, especialmente en los intérpretes con influencia sabanera o bajista, a diferencia de los acordeoneros de la Provincia (Valledupar, Villanueva, Fonseca, etc.), quienes ejecutan este ritmo de manera más fluida y sutil, utilizando una marcación de bajo de 1 × 2 y ocasionalmente de 2 × 1.
- Los sones, al igual que el paseo, son una forma de crónica en la cual el narrador expresa de manera singular los eventos de su vida. En esta variedad, se representan dramas nostálgicos que han tenido un papel significativo en la experiencia del autor.

### Transcripciones

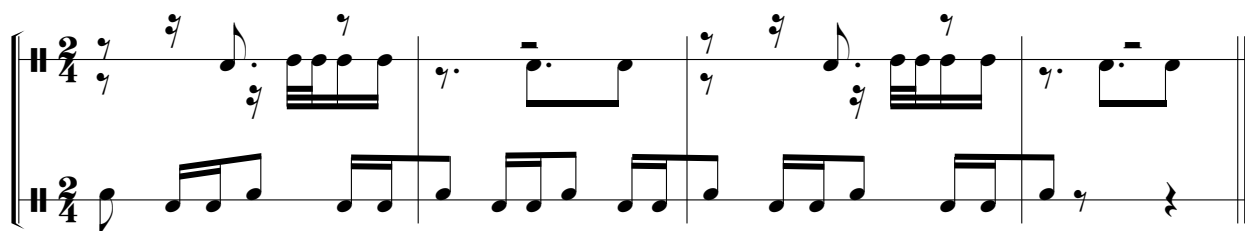


Figura 28. Patrón rítmico del son vallenato en guacharaca y caja  
Fuente: elaboración propia a partir de Bermúdez (2004, p. 55).

Acordeón ♩ = c. 256

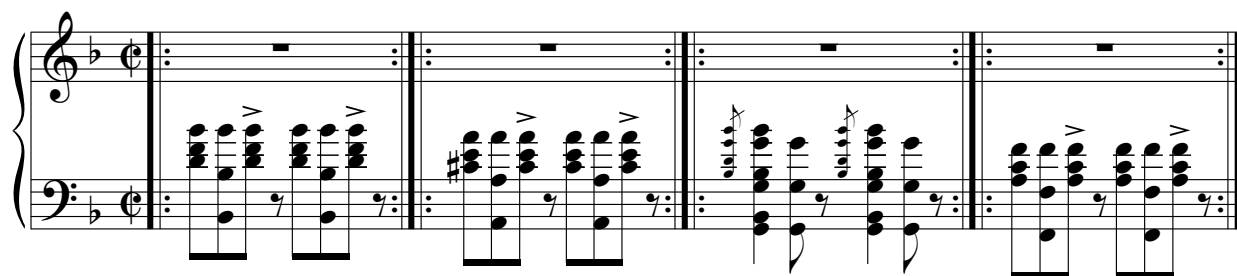


Figura 29. Ejemplo de pasaje de mano izquierda en un son vallenato  
Fuente: elaboración propia a partir de Villamizar *et al.* (2013).

## PASEO VALLENATO

### Descripción<sup>1</sup>

Hay diversas teorías acerca del origen del término *paseo* vallenato. Una de ellas sostiene que se deriva de la tradición de realizar excursiones rurales y celebraciones que recorrían las calles y los callejones, acompañados de grupos musicales de acordeón. Otras teorías sugieren que el nombre surgió del estilo de baile, el cual envuelve un desplazamiento armonioso de la pareja mientras baila.

El paseo es un aire vallenato muy comercializado y con mucho repertorio grabado, que se ha convertido en un género popular a nivel internacional. Ha sufrido cambios en su estructura musical debido al consumismo y a la propuesta de la “nueva ola”. A diferencia de la puya, el paseo tiene narrativas poéticas y letras profundas que cuentan historias por medio del canto. El género más joven de los cuatro aires del vallenato es el paseo (Bermúdez, 2004). En sus investigaciones, Bermúdez destaca que el paseo se consideró un género musical independiente del acordeón a principios de los años cincuenta. Es posible que su nombre se haya derivado de otras danzas de países caribeños, como el pasito panameño de 1887, el paseo cubano perteneciente al danzón lento, y los paseos trinitenses que se grabaron entre 1912 y 1916, y que eran interpretados con piano, flauta, contrabajo, guitarra, cuatro, violín y tiple. Bermúdez también menciona que estas músicas tenían una estructura formal binaria similar al paseo vallenato, que se organizaba en patrones como ABCB/ABCB, ABAB/CDCD o ABABCB/ABABCB.

El paseo puede estar escrito en diferentes compases y existe en dos variantes: lento y rápido, con diferentes pulsos por unidad de tiempo. El paseo rápido utiliza corcheas y la dominante en las partes cadenciales, características en las composiciones de Luis Enrique Martínez. En la ilustración 30 se muestra un fragmento de la transcripción del paseo *Jardín de Fundación*, de Martínez, en el cual se destaca el uso de corcheas en la melodía y la dominante en la cadencia final.

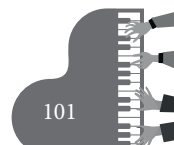
### Características musicales

Según Riaño Mindiola (2022, p. 59), las características musicales del paseo son:

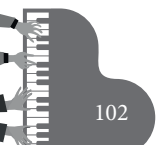
- Aire más joven.
- Mayor repertorio grabado y comercializado.
- Letras narrativas y poéticas.
- Subdivisión binaria.
- Compás 2/2, 4/4 y 2/4.

---

<sup>1</sup> Información tomada de la monografía de Begämbe Begämbe (2000).



- Existe en dos velocidades: paseo lento (80-110) y paseo rápido (110-150) por unidad de tiempo.
- Subdivisión de corcheas en episodios largos dadas por la melodía en el acordeón.
- Pasajes con cambio a modo mixolidio (se dan más que todo en los festivales).
- Armonía en la región de Tónica (I) y Dominante (V).
- Forma binaria AB, Con subperiodo (ABAB) y (CDCD), esta forma puede estar sujeta a cambios, ya que en paseos recientes se han introducido frases más largas.
- Misma célula rítmica de la guacharaca en el son, con acento tiempos fuertes.



## Transcripción

Acordeón  $\text{♩} = 96$

The image displays a musical score for an accordion, consisting of four systems of music. Each system is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time, as indicated by the tempo marking  $\text{♩} = 96$ . The score begins with a treble clef and a common time signature. The first system contains measures 1 through 4. The second system, starting with a measure number '5', contains measures 5 through 8. The third system, starting with a measure number '9', contains measures 9 through 12. The fourth system, starting with a measure number '13', contains measures 13 through 16. The melody in the treble clef is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features a steady pattern of chords, frequently using a 'chordal bass' style with a dotted quarter note followed by an eighth note, and includes occasional eighth-note patterns. The piece concludes with a final chord in the treble clef.

Figura 30. Transcripción de la canción *Jardín de Fundación*, de Luis Enrique Martínez  
Fuente: elaboración propia a partir de Villamizar *et al.* (2013).



## Eje 3. Música de pitos y tambores

### CONTEXTO GEOGRÁFICO

El eje denominado Música del Caribe occidental engloba los departamentos colombianos ubicados en el Caribe continental occidental, específicamente Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre, y además musicalmente las riberas del río Magdalena en los departamentos de Magdalena y Cesar.

Sus expresiones musicales son el resultado de la fusión de tradiciones europeas, amerindias (indígenas) y africanas. Se denomina también Música de pitos y tambores, en referencia a los instrumentos con los cuales se origina primordialmente su práctica musical.

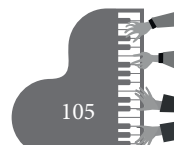
A lo largo del siglo xx, y a partir de la adaptación de los géneros oriundos de la región al formato de *big band*, surgieron nuevas expresiones musicales que lograron gran difusión tanto en el ámbito nacional como en el internacional (López Domínguez *et al.*, 2007).

### CONTEXTO MUSICAL

La música del Caribe colombiano se considera especialmente importante dentro del patrimonio musical por ser cuna de algunos de los ritmos más importantes del país e incluso del continente.

En las regiones de Magdalena y Atlántico se destacan ritmos como la cumbia, la puya, el jalao, el garabato, la guacherna y el chandé, que constituyen elementos importantes de las expresiones artísticas y culturales, y son también espacios de encuentro comunitario y de revitalización de las músicas como parte fundamental de las identidades locales.

Por otro lado, en las regiones de Bolívar, Sucre y Córdoba, se encuentran ritmos como el porro, el fandango, el bullerengue, la gaita, el mapalé y la champeta. Esta última, en particular, es un género musical originario de las zonas afrodescendientes de Cartagena estrechamente vinculado con la cultura del corregimiento de San Basilio de Palenque (Banco de la República, 2021).



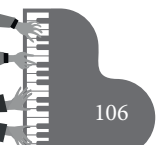
Según Valencia (2004), desde el punto de vista musical el eje del Caribe occidental se establece a partir de los formatos instrumentales tradicionales de la región: tambora, son de negro y baile cantado, conjunto de cañamilleros, conjunto de gaitas y bandas.

En esta región surgieron en los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX diversas festividades que se realizaban en plazas públicas en forma de rueda. Estos eventos, conocidos por diferentes nombres, se caracterizaban por la música, el licor, los tambores, la libertad, la religiosidad, la amistad, los rituales y el baile. Estas celebraciones se llevaban a cabo con frecuencia y se convirtieron en una tradición arraigada. Las festividades lograron unir a las comunidades cercanas a fuentes de agua y vías de comunicación como el canal del Dique y los Montes de María. La cumbia, una danza de parejas sueltas con movimientos libres, tuvo su origen en Cartagena de Indias y se realizaba en espacios abiertos, como calles, plazas o playas, formando círculos alrededor de los músicos. Según relatos antiguos, en el siglo XVIII se bailaba alrededor de una fogata durante la noche, con los músicos ubicados a un lado de los bailarines. La región Caribe colombiana fue el lugar idóneo para crear una combinación única de ritmos, bailes, costumbres, vestuarios y gastronomía. Esta mezcla se dio gracias a las condiciones favorables en la región, que incluían rituales de las culturas indígenas, instrumentos musicales, danzas de salón, versos europeos y la influencia de la cultura africana, con su gracia y astucia característica.

La navegación por el río Magdalena ha sido crucial en la formación cultural de la región Caribe colombiana desde los tiempos de la colonización. Autores como Orlando Fals Borda, Edgar Rey Sinning y Jesús Antonio Bejarano han investigado sobre los ritmos, las danzas y los pobladores a lo largo del río. Por otro lado, Guillermo Carbó, George List, Manuel Antonio Pérez y Diógenes Pino Ávila han aportado información valiosa sobre referencias geográficas, históricas y sociales relacionadas con ritmos y músicas, especialmente con tambores. En conjunto, estos trabajos destacan la importancia de la navegación fluvial en la formación cultural de esta región (Cassiani Hernández, 2019).

Algunos de los ritmos más representativos de esta región son: berroche, bullerengue, champeta, chandé, chalupa, cumbia, cumbión, fandango, gaita, garabato, grito e' monte, guacherna, guaracha, jalao, lumbalú, mapalé, merecumbé, millo, parrandín, paseaito, perillero, porro, porro palitiao o pelayero, porro tapao o sabanero, son faroto, son corrido, son de negro, son sabanero, son palenquero, puya, tambora, terapia y zafra.

Más allá de los formatos instrumentales tradicionales, que surgieron de la mezcla de lo africano y lo amerindio y dieron origen a las músicas del Caribe occidental, es importante la difusión que estas tuvieron a partir de adaptaciones que emergieron de la interpretación con instrumentos musicales de la tradición europea. Es allí donde encontramos propuestas como la adaptación al formato de *big band*, que aparece en las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, o la adaptación a otro formato más pequeño, conocido tradicionalmente como papayera.



## GÉNERO PORRO

Este ritmo colombiano, de carácter danzable, nace en los territorios de Sucre y Bolívar ubicados en el atlántico colombiano en donde la influencia europea fue más determinante en las costumbres y en diversos aspectos musicales.

Acerca del origen del porro enmarcado, dentro del proceso de creación de todos los géneros tradicionales colombianos, se afirma que es el resultado de la mezcla de la música practicada por los indígenas gaiteros con ritmos africanos, durante la época pre-colombina. Junto a este proceso se introducen instrumentos europeos con la llegada de las bandas militares.

El formato del porro está conformado por el bombardino, el clarinete, la tuba, la trompeta, el trombón, el redoblante y el bombo (Leygue *et al.*, 2017).

El nombre de *porro* se origina del golpe contundente que se le da al bombo con una porra de madera. Este ritmo específico es parte fundamental del folclore de los valles del Sinú, San Jorge y las sabanas de Bolívar y Sucre.

El porro es una expresión mestiza, resultado de la fusión de diversas culturas:

- Del blanco en la danza, invocación del minueto con que comienza.
- Del negro, en el porro propiamente dicho, en donde el tambor de origen africano es el instrumento predominante.
- Del indio, en el boza o bozal durante el solo del clarinete, ya que aunque es un instrumento europeo, aquí el músico lo acondiciona para que tenga sonido indígena de pito cabeza de cera (Portaccio Fontalvo, 1995).

El porro tiene dos modalidades principales: el porro palitiao o pelayero, y el porro tapao o sabanero. A continuación explicamos sus características.

### *PORRO PALITIAO O PELAYERO*

#### *Descripción*

Según Orlando Fals Borda el porro palitiao o pelayero nace en San Pelayo hacia 1902, detrás de la iglesia de San Pelayo, ejecutado debajo de un árbol de totumo. En su interpretación predomina el redoblante, y el bombo calla (Portaccio Fontalvo, 1995). El nombre de “palitiao” se debe a la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo cuando el clarinete asume el papel principal o en el estribillo (Murillo, 2014). El porro palitiao suele ser más lento que el tapao.



Este tipo de porro desarrolla en su estructura más de un ritmo-tipo o patrón rítmico. Dentro de su función social, comienza con un ritmo de danza, el cual anuncia que la banda va a comenzar e invita a la gente a participar; luego inicia el porro, después pasa a la sección de “bozá” o clímax en donde un instrumento de viento, usualmente el clarinete, realiza una improvisación; para terminar, se vuelve a la danza y con esto se culmina la canción (Murillo, 2014).

### *Características musicales*

- Ritmo vivo y animado de compás binario, se suele transcribir en 2/4. Se caracteriza por su síncopa con acentos en tiempos no acentuados.
- Su ritmo es constante y contagioso.
- El porro pelayero es espontáneo y rural, por lo que permite una interpretación libre y emotiva. En esta danza, el tema se mantiene constante, pero el arreglo varía según el estado emocional y la energía de los bailarines, quienes danzan con agitación y responden a las solicitudes del momento.

Según Paipilla (2014, citado en Portacio Hernández (2022), el porro palitiao presenta las siguientes secciones:

- Danza. Es la parte introductoria del tema; comprende ocho compases que pueden repetirse hasta dos veces. Por lo general esta sección la ejecutan todos los instrumentos de la banda.
- Porro o desarrollo. En esta sección del porro se desarrolla un diálogo entre trompetas, clarinetes y bombardinos. Las trompetas preguntan y los clarinetes junto con el bombardino responden.
- Nexo de preparación. La anterior sección crea un nexo rítmico-melódico que le da lugar al bozá o cuarta sección. Esta parte se omite en algunos temas.
- Bozá. Aquí se omiten las trompetas para darles lugar a los clarinetes, adornados por el bombardino. En el bozá, el bombero deja de golpear el parche del bombo y con el mango de la porra golpea una tablilla que se encuentra en la parte superior del bombo; de ahí deriva su nombre de porro palitiao. En el bozá se suspende el diálogo que ejecutaban las trompetas con los clarinetes y bombardinos para dar paso al paliteo de la tambora mientras que los clarinetes improvisan un discurso musical que surge de las ideas musicales presentadas antes, adornada con figuras de los bombardinos.

## Transcripciones

The image shows a musical score for three percussion instruments: Platillos, Bombo Paliteo, and Redoblante. The score is in 2/4 time. The Platillos part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The Bombo Paliteo part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The Redoblante part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The score is divided into four measures by vertical lines.

Figura 31. Ritmo de porro palitiao en la sección de clarinetes  
Fuente: elaboración propia a partir de Valencia Rincón (2004, p. 44).

## Patrón sugerido para el piano

The image shows a musical score for piano accompaniment. The score is in 2/4 time. The tempo is marked as  $\text{♩} = 84$ . The score is divided into four measures by vertical lines. The piano part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The score is divided into four measures by vertical lines.

Figura 32. Patrón sugerido para acompañamiento de porro pelayero en el piano  
Fuente: elaboración propia.

## TEMA MUSICAL: EL SAPO VIEJO

Autor: Leonidas Paternina Martínez

Comerciante, colonizador y virtuoso músico gaitero que llegó a San Pelayo desde Sincelejo en 1885 y murió en 1912. En 1906, junto al maestro Manuel Zamora, fundó la primera banda de vientos de San Pelayo, llamada Banda Arribana de San Pelayo, o conocida también con el nombre de la Ribana, que se considera una agrupación clave en la conformación del porro pelayero como género.

Esta banda fue la primera en interpretar temas como *El sapo viejo*, *El ratón* y el fandango *Viejo pelayero* bajo la dirección de Leonidas Paternina, por lo cual se considera que Leonidas fue el creador de estos. Es posible que algunos de estos temas tuvieran elementos de creación colectiva por cuanto en esa época era costumbre que otros integrantes del grupo incorporaran algunas ideas adicionales que contribuían a darle la forma definitiva al arreglo musical (Paternina Noble, 2013).

Debido a que murió apenas seis años después de fundada la banda, fue su hijo Primo Alberto Paternina, un virtuoso del cornetín, quien continuó su legado musical dirigiendo la agrupación y quien, al lado de sus hermanos y descendientes se constituyeron como referentes de una dinastía de músicos e investigadores de la música de su región (Paternina Noble, 2011).

## ANÁLISIS MUSICAL



PARTITURA

Piano a 4 manos

# EL SAPO VIEJO

Porro pelayero

Leonidas Paternina Martínez

$\text{♩} = 85$

Primo

*mf*

5 1

2 3 2

5 3 1

Secondo

*mp*

2 4

Pr.

*f*

3 1. 2. 1 5 3 1

*mf*

6 4 2 1 5 2 1 1. 3 2. 5

Sec.

6 2 3 1. 2 2



EL SAPO VIEJO

Pr.

12

5 2 1

4 2 1

5 2 1

5 3 1

5 3 1

f

mf

Sec.

12

f

mf

f

Pr.

18

8va

4 2 1

3 1

4 2 1

3 1

5 3 1

5 2 1

f

mf

Sec.

18

mf

Pr.

24

8va

2 1

3 1

3 1

5 3 1

4 2 1

4 2 1

5

mf

Sec.

24

mf

EL SAPO VIEJO

Pr.

Sec.

30

*f*

*mf*

Pr.

Sec.

36

*f*

Pr.

Sec.

42

*mf*





66

Pr.

Sec.

*mp*

72

Pr.

Sec.

*rit.*



## PORRO TAPA'O O SABANERO

### *Descripción*

El porro sabanero o tapa'ó es similar al palitiao, excepto que no tiene bozá. La característica principal de este porro es que el intérprete del bombo tapa constantemente el parche con la mano, lo que le da un sonido distintivo a esta forma de interpretación y contribuye a su nombre “tapa'ó”. Esto demuestra la importancia de la percusión en este género musical. Cabe destacar que el porro no siempre sigue este esquema en todas sus obras, ya que presenta variaciones en diferentes aspectos, incluyendo la forma (Urbina Santafé, 2016).

Este tipo de porro se originó en Carmen de Bolívar en 1850 y luego se llevó a Corozal y a las sabanas a través de diferentes localidades. Durante su interpretación, se golpea el bombo de forma interrumpida.

El porro tapa'ó o sabanero parece estar orquestado desde el principio hasta el final. Se le llama “tapa'ó” porque se golpea el bombo con la mano derecha y se tapa con la mano izquierda. Hay dos modalidades de este porro: instrumental y canta'ó (Fontalvo, 1995).

Este porro se caracteriza por la forma en que el ejecutante del bombo tapa con la mano el parche no percutido. A diferencia del porro palitiao, el porro tapa'ó se interpreta en salones y a veces no tiene una sección de introducción ni improvisación de clarinete. Aunque comparten la misma estructura rítmica, el porro tapa'ó es más rígido o académico musicalmente que el palitiao (Murillo, 2014).

### *Características*

- Es una danza de carácter urbano, ligado a las costumbres españolas.
- Este tipo de porro se interpreta en los salones.
- En ocasiones, dentro la estructura formal, carece de la sección de introducción y el bozá (improvisación del clarinete).
- Musicalmente es más rígido o académico que el porro palitiao, a pesar de que comparten la misma estructura rítmica.
- El porro tapa'ó o sabanero requiere precaución en la interpretación ya que debe seguir la partitura. Este porro sabanero tiene arreglos fijos y determinantes y permite el baile de parejas cogidas. No admite modificaciones en su interpretación. Pasa a la orquesta sin sufrir cambios, a veces tiene letra y se puede cantar (Leygue *et al.*, 2017).



**LETRA<sup>1</sup>**

*ATLÁNTICO*

De catorce departamentos  
Que en Colombia existen,  
señores les contaré.  
Y por sus bellezas naturales  
cada uno de ellos hay que conocer.  
Al Atlántico dedico este porro alegre  
suavecito y sabrosón  
para que lo bailen señores  
con mucha alegría al compás del son.  
Norte Santander el mío  
oigan queridos señores.  
Con sus vegas y sus ríos  
son orgullo colombiano.

---

<sup>1</sup> Este porro no se suele cantar; no obstante, existe una versión cantada que se transcribe aquí (Ojito Mendoza, 2024).

<b><i>Atlántico</i></b>		<b>Compositor</b> Víctor Vargas
<b>Análisis formal</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Introducción-A-B</li></ul>	<b>Análisis armónico</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Acordes de tónica y dominante.</li></ul>	
<b>Aspectos rítmicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Ritmo: porro sabanero. Síncopas reiterativas.</li></ul>	<b>Aspectos y comportamientos melódicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Pasajes en arpeggios ascendentes y descendentes.</li></ul>	<b>Características texturales de la obra</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• En la exposición del tema, textura homofónica. En su repetición, textura polifónica a 2 voces.</li></ul>
<b>Tonalidad</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Fa mayor</li></ul>	<b>Nivel</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Intermedio</li></ul>	



PARTITURA

Piano a 4 manos

# ATLÁNTICO

Porro sabanero

Victor Vargas

$\text{♩} = 90$

Primo

mf

Secundo

mf

Pr.

Sec.

Pr.

f

Sec.

f

ATLÁNTICO

Pr.  
Sec.

12

Pr.  
Sec.

16

Pr.  
Sec.

20



Pr.

24

Sec.

24

*f*

Pr.

28

Sec.

28

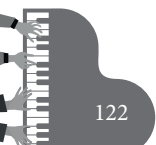
*8va*

Pr.

32

Sec.

32



ATLÁNTICO

4

Pr.

Sec.

Pr.

Sec.

*mf*

Pr.

Sec.



48

Pr.

*mf*

Sec.

*f*

52

Pr.

*mf*

Sec.

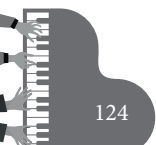
56

Pr.

*f*

Sec.

*mf*



ATLÁNTICO

6

Pr.

60

Sec.

*mf*

Pr.

64

Sec.

*f*

Pr.

68

Sec.



ATLÁNTICO

8<sup>va</sup>-----

Pr.

Measures 72-75 of the piano part. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Sec.

Measures 72-75 of the secondary piano part. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Pr.

Measures 76-79 of the piano part. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand plays chords with eighth-note accompaniment.

Sec.

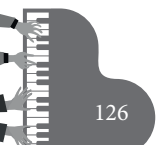
Measures 76-79 of the secondary piano part. The right hand plays eighth notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Pr.

Measures 80-83 of the piano part. The right hand plays chords with a melodic line, and the left hand plays chords with eighth-note accompaniment. A *mf* dynamic marking is present.

Sec.

Measures 80-83 of the secondary piano part. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *mf* dynamic marking is present.



84

Pr.

84

Sec.

88

Pr.

88

Sec.



### *Otras variantes del porro*

Al ser un género con tanta presencia en su región de origen, y haber tenido una difusión tan amplia en territorios aledaños, el porro ha dado lugar a una serie de variantes, entre las que se encuentran:

- porro en música de acordeón sabanera;
- porro corralejero;
- porro en papayera o porro tapa'o, sabanero o sucreño en banda;
- porro palitia'o o pelayero en banda o porro orquestado o porro cachaco (Arenas, s. f.).

## **GÉNERO CUMBIA**

### *Descripción*

En *El libro de la cumbia*, Juan Diego Parra Valencia sostiene que resulta complicado determinar un único origen de la cumbia. Esta no se presenta como una narrativa lógica y secuencial, sino que se basa en intercambios de influencias temporales, adaptadas a los repertorios generados en contextos comerciales (Parra Valencia *et al.*, 2019).

El mismo autor considera que existen tres posturas alrededor del origen de la cumbia. La primera postura se fundamenta en Abadía Morales (1995) y Ocampo López (1970) y afirma que la cumbia es un género musical que ha experimentado una transformación en su instrumentación a lo largo de la historia, pero que ha conservado una esencia o elemento fundamental. Se menciona que este proceso de transformación comenzó con grupos pequeños de gaitas y flautas de millo, y luego fue adoptado por bandas festivas de vientos metálicos, hasta llegar a las orquestas tipo *swing big-band* en los años cuarenta.

Durante la década de 1960 hubo hibridaciones o fusiones provocadas por agrupaciones tropicales juveniles, pero estas no despertaron mucho interés en el ámbito académico en ese momento. Sin embargo, se sostiene que a pesar de los cambios en los formatos de interpretación, la cumbia mantiene un carácter sonoro esencialmente puro a lo largo del tiempo. Un ejemplo de esta continuidad es evidente en las letras de canciones que forman parte de los repertorios posteriores a los grupos milleros y gaiteros, como las de José Barros y Edmundo Arias, que reflejan esta esencia sonora conservada en la cumbia.

La segunda perspectiva se apoya en Apuleyo y Forero (1967) y Jaramillo (1992), quienes resaltan el carácter propio de la cumbia, y la consideran una herencia cultural transmitida de generación en generación. Esto se debe a su origen en la costa, de donde derivan diferentes ramificaciones musicales). Dado el sinfín de ritmos presentes en la costa norte, se busca encontrar un punto en común, una especie de estructura rítmica básica, que parece manifestarse bajo la denominación de cumbia.

Desde esta perspectiva, otras expresiones culturales como el porro, el bullerengue, el paseo, la chalupa, la puya o el merengue, por mencionar algunos, se presentan como manifestaciones de una misma fuente rica, conocida como cumbia. Esta noción enfatiza la importancia de lo costeño en la difusión de sonidos hacia el resto de Colombia y responde a un interés político de restaurar la imagen de estabilidad política del país durante los periodos más violentos de la lucha bipartidista. De esta manera, el Gobierno difundía la idea de un país festivo y lleno de esperanza, vinculado a experiencias de diversión y placer, similares a la identidad costeña en la que se basaba dicho estereotipo.

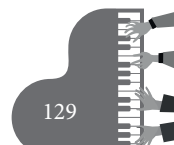
De esta manera, la idea inicial de las apacibles músicas campesinas del interior, como el bambuco y el pasillo, fue reemplazada por una imagen más sensual del ritmo y el baile que celebraba la vida. Esta elección tuvo un impacto significativo en los discursos que definían lo colombiano desde la perspectiva de la costa norte, encontrando en ella las raíces auténticas de la expresividad del país.

La difusión de ritmos costeños destacó la poderosa expresividad de esta región, que luego se sintetizó en el género conocido como “cumbia”. Sin embargo, esta transformación del imaginario negativo sobre los costeños y su cultura también dio lugar a problemas ideológicos con otras regiones del país. Por esta razón, surgió otro discurso integrador, que es el que se relaciona con la tercera postura que veremos a continuación.

La tercera perspectiva propone que la cumbia es el resultado de una mezcla racial triétnica (negro, indígena y europeo) y ha sido popularizada principalmente por la coreógrafa Delia Zapata. Esta perspectiva ha sido la más diplomática e integracionista, y ha tenido una gran influencia en los relatos históricos. Sin embargo, esta idea de homogeneización ha ocasionado problemas al apoyar los discursos nacionalistas y folcloristas. A pesar de esto, la idea de triétnicidad sigue siendo atractiva y ha influido en propuestas artísticas posteriores, como la de Totó La Momposina, quien respalda la interpretación de Zapata (Parra Valencia *et al.*, 2019).

Según Zapata (1962), la investigación sobre el origen de la cumbia se relaciona con la fusión de diferentes influencias americanas y se remonta a las raíces de nuestro ancestro de tres etnias, elementos que, mezclados en diversas proporciones, forman la esencia de la nación colombiana. De esta manera el sonido característico de los instrumentos que acompañan la música de la cumbia demuestra esta fusión: tambores de origen africano, flautas con influencia indígena, y el vestuario y el canto revelan el estilo hispánico y es así como por ejemplo en el baile, la mujer representa la influencia indígena y el hombre ocupa el lugar del origen africano.

Durante la época de la esclavitud colonial, los indígenas y los africanos establecieron un constante contacto y fueron forzados a unirse debido a la sumisión compartida a los amos esclavistas, lo que implicaba el acercamiento y la fusión parcial de sus expresiones musicales: la melancólica gaita o flauta indígena, en contraste cercano con el alegre y enérgico sonido del tambor africano, dando origen a un ritmo que hoy en día se considera representativo del sentir de una gran parte del pueblo colombiano (Zapata, 1962).



Delia Zapata coincide con Sabbatella Ricardi (2005) al afirmar que los posibles orígenes de la cumbia se remontan al siglo XVII en la ciudad de Cartagena de Indias, durante la festividad de la Virgen de la Candelaria. Durante esta festividad, que tenía influencias españolas, convergían las tres culturas presentes en la Colonia: española, africana e indígena. Se encendían velas, los músicos africanos tocaban tambores y los indígenas tocaban cañas de millo y gaitas. Después de la parte religiosa, se llevaba a cabo la cumbiamba, donde se tocaba y bailaba la cumbia. El término *cumbiamba* engloba los tres componentes de esta celebración: la fiesta, el lugar físico donde se baila y el grupo de músicos y bailarines que interpretan la cumbia. Según Jaramillo (1984), la palabra *cumbia* proviene de *cumbiamba* y está relacionada con la palabra *cumbancha*, que significa ‘alegría’ o ‘fiesta’ en Cuba. Ambas palabras derivan de *cumbé*, un baile negro de Guinea en África que fue traído a Iberoamérica por los esclavos africanos. Es importante destacar que la cumbia es un género musical diferente al de la música caribeña (Jaramillo, 1984).

### *Características musicales*

- La cumbia se caracteriza por tener una estructura rítmica con una subdivisión binaria (2/2 o 4/4) en su métrica.
- El inicio de los motivos y frases rítmicas destaca la importancia del tiempo débil en la organización rítmica de la frase. El pulso básico o base rítmica vital de esta estructura se compone del segundo y cuarto tiempo, acentuando su carácter expresivo mediante los agudos del bombo y el alegre (Lambuley Alférez, 1988).
- En términos melódico-armónicos, las frases musicales suelen estructurarse a partir del cuarto tiempo, momento en el cual se produce un cambio en la cuadratura armónica con el apoyo de anticipaciones melódicas.
- En su aspecto formal consta de una introducción, el canto del solista y la respuesta del coro.
- Su instrumentación característica incluye percusión, viento y voz. En la sección de viento, se utilizan instrumentos como la flauta de millo, conocida comúnmente como pito, las gaitas macho y hembra, y en algunos grupos, el clarinete como alternativa a la flauta de millo. Los instrumentos de percusión utilizados son el bombo o tambora, el tambor hembra o alegre, el llamador, el güiro, las maracas y el guache. En cuanto a la parte vocal, hay un solista y un coro que no excede las tres voces.
- La estructuración de las frases musicales, desde el punto de vista melódico-armónico, suele ocurrir a partir del cuarto tiempo. En este momento, se produce un cambio en la cuadratura armónica, que está respaldado por anticipaciones melódicas.
- Su estructura formal comprende una introducción, la interpretación del solista y la réplica por parte del coro (Sabbatella Ricardi, 2005).

## Transcripciones

The score shows four percussion parts in 2/4 time. The Guacho part uses a combination of downward and upward strokes with circular accents. The Tambor Llamador part uses a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Tambora part uses a pattern of quarter notes with 'I' and 'D' markings above them. The Tambor Alegre part uses a pattern of quarter notes with 'D', 'I', 'D', 'I' markings above them and 'Q', 'A', 'A', 'T' markings below them. Each part ends with a double bar line and a '2' with a slash, indicating a two-measure repeat.

Figura 35. Patrones de percusión básicos de la cumbia  
Fuente: elaboración propia a partir de Valencia Rincón (2004).

## Patrón sugerido de acompañamiento

The piano accompaniment is in G minor (one flat) and 2/4 time. The right hand starts with a forte (f) dynamic and plays a series of chords and single notes. The left hand plays a simple rhythmic pattern of quarter notes. The score consists of four measures.

Figura 36. Patrón de acompañamiento sugerido en el piano para *Colombia tierra querida*  
Fuente: elaboración propia.

## TEMA MUSICAL: *COLOMBIA, TIERRA QUERIDA*

Autor: Lucho Bermúdez

Luis Eduardo Bermúdez Acosta, más conocido como Lucho Bermúdez, nació el 25 de enero de 1912 en Carmen de Bolívar. Es ampliamente considerado uno de los músicos más influyentes de Colombia en el siglo xx.

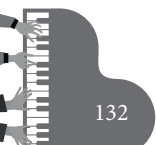
Desde una infancia marcada por la pérdida temprana de su padre, encontró en la música su vocación, aprendiendo a tocar el flautín gracias a su tío (Mena, 2025). Posteriormente ingresó a la banda del Regimiento Militar de Córdoba en donde perfeccionó sus habilidades en varios instrumentos de viento como el bombardino, la trompeta, el saxo alto y el clarinete, el cual se constituyó en su preferido.

Bermúdez se destacó por adaptar la cumbia y el porro a un formato de *big band*, lo que permitió internacionalizar estos ritmos colombianos. Dirigió varias orquestas, entre ellas la Número Uno y la Orquesta del Caribe, con la que exploró ritmos caribeños en un formato orquestal más amplio. En la conformación de su sello sonoro destaca la importancia de sus trabajos junto a la cantante Matilde Díaz.

En 1946, su carrera dio un salto significativo cuando viajó a Buenos Aires y firmó un contrato con RCA, que resultó en éxitos como *Prende la vela*, *Danza negra* y *Cumbia colombiana*. Luego, en 1952 viajó a Cuba, donde tuvo la oportunidad de dirigir la Orquesta de Ernesto Lecuona.

A lo largo de su trayectoria, llevó la cumbia y el porro a numerosos países, incluyendo México, Estados Unidos, Venezuela, Costa Rica y Ecuador, con lo que alcanzó fama internacional. En reconocimiento a su importante labor de difusión y composición de la música nacional, recibió numerosos premios, entre otros el Caracol de Oro de la Cadena Radial Caracol (EAFIT, 2010).

Entre sus composiciones más conocidas se encuentran *Fiesta de Negritos*, *San Fernando*, *Carmen de Bolívar*, *Salsipuedes*, *Borrachera*, *Caprichito*, *Cuca*, *Diana María* y *Patacumbia*. Su legado musical perdura a través de la Orquesta de Lucho Bermúdez, actualmente dirigida por su hija Elba Patricia Bermúdez, y la Fundación Tierra Querida. Lucho Bermúdez falleció en Bogotá, el 23 de abril de 1994 (Mena, 2025).



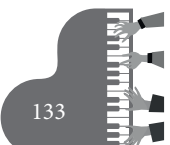
## LETRA

### *COLOMBIA TIERRA QUERIDA*

Colombia tierra querida, himno de fe y armonía  
Cantemos, cantemos todos, grito de paz y alegría  
Vivemos, siempre vivemos a nuestra patria querida  
Tu suelo es una oración y es un canto de la vida. (bis)

Cantando, cantando yo viviré, Colombia tierra querida  
Cantando, cantando yo viviré, Colombia tierra querida  
Colombia te hiciste grande con el furor de tu gloria  
La América toda canta la floración de tu historia  
Vivemos, siempre vivemos a nuestra patria querida  
Tu suelo es una oración y es un canto de la vida. (bis)

Cantando, cantando yo viviré, Colombia tierra querida  
Colombia te quiero, te adoro, te siento.



<h1>Colombia tierra querida</h1>		<p><b>Compositor</b> Lucho Bermúdez</p>
<p><b>Análisis formal</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción-A-Coro-Da capo toda</li> </ul>	<p><b>Análisis armónico</b></p> <p><b>Introducción</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• im-VII-VII-Im-im-V7-im</li> </ul> <p><b>Parte A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• im-im-VII-im- im-im-VII-im</li> <li>• I7 – iVm-VII-III-VI-VI-V7-im</li> </ul> <p><b>Coro</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Im-V7-V7-im- Im-V7-V7-im</li> </ul>	
<p><b>Aspectos rítmicos</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás: 2/2. Patrón rítmico de cumbia.</li> <li>• El bajo va en primer tiempo, tercero y cuarto, en figura de negras. El acompañamiento va en contratiempos, los cuales son tocados por la mano derecha del piano <i>secondo</i>.</li> </ul>	<p><b>Aspectos y comportamientos melódicos</b></p> <p><b>Introducción:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El motivo inicial consiste en cuatro corcheas en la misma nota, seguidas de una negra, una tercera menor arriba, dos corcheas, una tercera arriba una de la otra. La última corchea del compás va ligada a una corchea en el siguiente compás, seguida de una negra a igual altura, una corchea, también en la misma nota, y finalmente una corchea, a intervalo de cuarta descendente.</li> </ul> <p><b>Parte A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Utilización frecuente de notas repetitivas, uso de intervalos de terceras y cuartas, ascendentes y descendentes y de grados conjuntos.</li> </ul>	<p><b>Características texturales de la obra</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Textura homofónica.</li> </ul>
<p><b>Tonalidad</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sol menor</li> </ul>	<p><b>Nivel</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Intermedio</li> </ul>	

PARTITURA

Piano a 4 manos

# COLOMBIA TIERRA QUERIDA

Cumbia

Lucho Bermúdez

$\text{♩} = 95$

Primo 1

Secondo 2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

# COLOMBIA TIERRA QUERIDA

2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

19

19

25

25

31

31

*f*

*f*

*mf*

*mf*

4 2 1

5 3 1

4 2 1

2 4

1 2

5 3 2 1

5 3 2 1

3 1

4 2

3 1

3 5 3 2 1

5 3 2 1

2 4

3 1

2 3 4

5 4 2 1

4 2 1

4 2 1

4 2 1

3 5 2 1

4 2 1 2

5

5 3 1

2 3 1

4 2 1

5

4 2 1 2

5

Pr. 1

Sec. 2

37

*mp*

Pr. 1

Sec. 2

43

*mf*

Pr. 1

Sec. 2

49

*f*

*mf*

*f*



D.C. al Coda

Pr. 1

55

*f*

Sec. 2

55

*mf* *f*

D.C. al Coda

Pr. 1

61

*f*

Sec. 2

61

*f*

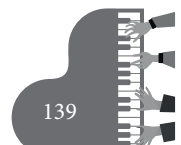
## TEMA MUSICAL: *CUMBIA DEL CARIBE*

Autor: Edmundo Arias

Edmundo Dante Arias Valencia nació el 5 de noviembre de 1924 en Tuluá, Valle del Cauca, en el seno de una familia de músicos. Recibió su formación inicial en la música con su padre, Joaquín Arias Cardoza, compositor y director de bandas, y fue así como a los once años ya formaba parte de “El Conjunto Arias”, un grupo musical familiar compuesto por bandola, tiple y guitarra que actuaba en las emisoras de Cali. A lo largo de su vida, experimentó con instrumentos como la bandola, el tiple, la guitarra, el contrabajo y el clarinete. En su época de juventud se estableció en Medellín, donde consolidó su carrera como compositor, arreglista y director, incorporando el formato de interpretación de ritmos tropicales a través de *big band*, utilizado por Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Dirigió además diversos formatos instrumentales para sellos discográficos como Zeida, Ondina y Sonolux.

Demostró una gran versatilidad en la ejecución de diversos géneros musicales, como la cumbia, el porro, la gaita, el bolero y el *fox*, entre otros, e incluso fundó una orquesta enfocada en la guaracha cubana, la “Sonora Cabecenido”. Sin embargo, su sello sonoro característico primordial está ligado a la agrupación que lleva su nombre “Edmundo Arias y su Orquesta” y a los artistas que lo acompañaron allí, figuras como Nelson Navarro, Raúl López y Tito Cortés, entre otros.

Entre sus más de trescientas composiciones se encuentran éxitos como *El guarachero*, *Las diez velas*, *Cumbia del Caribe*, *Algo se me va*, *Juanita bonita*, *Las cosas de la vida*, *Triste Navidad*, *Güepajé*, *Al compás de las polleras*, *Amparito*, *Alma quibdoseña*, *Ligia*, *Cumbia candelosa* y *Diciembre azul*. Sus boleros *Me da lo mismo* y *Si hoy fuera ayer* fueron inmortalizados por Alci Acosta, y *Evocación* por Carlos Arturo. Estas piezas fueron interpretadas por artistas de renombre como Celia Cruz, Julio Jaramillo y Lita Nelson (Radio Nacional de Colombia, 2018). Falleció el 28 de enero de 1993 en Medellín, a los 67 años (Codiscos, s. f.)



<h1>Cumbia del Caribe</h1>		<b>Compositor</b> Edmundo Arias
<b>Análisis formal</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Introducción-A-B-C-Coda</li></ul>	<b>Análisis armónico</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• La composición se desarrolla en las siguientes tonalidades:</li><li>• Introducción y A en sol menor.</li><li>• B y C en do mayor y su relativa menor, la menor.</li></ul>	
<b>Aspectos rítmicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Compás: 2/2. Patrón rítmico de cumbia.</li><li>• El bajo hace primer tiempo, tercero y cuarto de cada compás. Los acordes por lo general van en contratiempo.</li></ul>	<b>Aspectos y comportamientos melódicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• La introducción comienza con la melodía en anacrusa en corcheas y este primer motivo se repite durante toda la introducción.</li><li>• La parte A usa motivos melódicos con figuras más largas: en este caso negras, que cumplen con el rol de pregón.</li><li>• En la parte B, la melodía está a cargo del piano <i>secondo</i> (usando una altura propia de los trombones, los cuales hacen dicha melodía en el arreglo de referencia. El piano <i>primo</i> hace el acompañamiento).</li></ul>	<b>Características texturales de la obra</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Textura homofónica.</li></ul>
<b>Tonalidad</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Sol menor, do mayor, la menor</li></ul>		<b>Nivel</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Intermedio</li></ul>

PARTITURA

Piano a 4 manos

# CUMBIA DEL CARIBE

Cumbia

Edmundo Arias

*♩ = 95*

Primo 1

*mf*

Secondo 2

*mf*

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

# CUMBIA DEL CARIBE

2

Pr. 1

Sec. 2

*rit.*

*f* *mf*

Pr. 1

Sec. 2

*f* *mf*

Pr. 1

Sec. 2

*mf* *f*

CUMBIA DEL CARIBE

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

37

*f*

43

49



CUMBIA DEL CARIBE

55

Pr. 1 *mf*

55

Sec. 2 *f*

61

Pr. 1 *mp*

61

Sec. 2 *mf*

67

Pr. 1 *mp*

67

Sec. 2 *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a four-hand piano piece. It is divided into two systems. The first system covers measures 55-60. The second system covers measures 61-70. Each system has two staves for the right hand (Pr. 1) and two staves for the left hand (Sec. 2). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piece starts at measure 55 with a *mf* dynamic. The right hand plays chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. At measure 61, the right hand has a melodic line with a *mp* dynamic, and the left hand has a more active accompaniment with fingerings (1, 5, 2, 5) and accents. At measure 67, the right hand has a melodic line with a *mp* dynamic, and the left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 4, 5) and accents.

CUMBIA DEL CARIBE

73

Pr. 1

*mf*

73

Sec. 2

*f*

79

Pr. 1

*f*

79

Sec. 2

*f*

85

Pr. 1

85

Sec. 2



CUMBIA DEL CARIBE

Pr. 1

Sec. 2

97

Pr. 1

Sec. 2

## FANDANGO

### *Descripción*

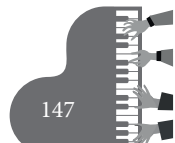
El fandango-danza es una manifestación coreográfica arraigada y tradicional en los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar. Se cree que la danza comenzó a ser practicada en esta área durante el siglo XVIII y que se asemejaba a bailes populares de diferentes regiones de España, como Vizcaya y Galicia. Los registros de la época en la provincia de Cartagena los denominaban “bailes y fandangos llamados bundes”. Estos bailes empezaron a ser presentados durante las celebraciones de las fiestas patronales (Paternina Gómez, 2020). De acuerdo con Morales Cañadas (2022), estos bailes tenían la finalidad de catequizar a los indígenas y africanos, quienes llegaron como esclavos, y atraerlos hacia la conversión al cristianismo mediante ritmos alegres y vibrantes durante festividades religiosas. Posteriormente, se extendió a las tertulias y bailes que se celebraban en las casas de españoles amistosos. Otros relatos lo vinculan como un complemento de las corridas de toros. Al concluir estas últimas, se organiza el “fandango”, término que implica disfrutar, liberarse de la normalidad y celebrar sin restricciones ni limitaciones.

Según Portaccio (1995), el fandango español es un aire de danza en compás de tres cuartos, de movimiento vivo y suele acompañarse de guitarra o castañuelas. Es el aire típico de Andalucía. También se da este nombre al tañido y las coplas con que se acompaña este baile del fandango español. Para el mismo autor, el fandango del Caribe colombiano es de origen puramente africano y nada tendría que ver con el aire español, pero en contraposición a esta afirmación podemos identificar elementos comunes entre las dos expresiones musicales que enuncian una influencia marcada del aire español sobre el que se desarrolló en nuestros territorios.

Esta danza se caracteriza por estar compuesta por parejas que giran en círculo alrededor de las bandas de música, en dirección contraria a las agujas del reloj. Durante la danza, las mujeres deslizan los pies al ritmo de la música y mueven sus caderas suavemente de derecha a izquierda. Con una mano levantan un extremo de su falda, creando un movimiento ondulante hacia delante, atrás y arriba, con un simbolismo aún por descifrar. Su rostro altivo es iluminado por un manojo de espermas amarradas con un pañuelo, que levantan con su mano derecha. Por su parte, los hombres tienen mayor libertad para doblar las rodillas, levantar los pies y golpear el suelo con su mano y pie derechos. En medio de la danza, el hombre puede quitarse su sombrero “vueltaio”, ventilar a su pareja y luego adelantarse, sacudir el suelo con su sombrero, lanzarlo, recogerlo y colocarlo en la cabeza de ella. Esta animada danza se lleva a cabo en las plazas públicas y tanto el jolgorio popular como el lugar llevan su nombre (Sinic, 2018).

### *Características musicales*

- Tiene un ritmo alegre y rápido.
- Se baila en pareja en las fiestas patronales de cosechas.



- Tiempo ternario, que en velocidades bajas se puede transcribir en tres cuartos, y cuando es rápido en tiempos de seis octavos.
- Su intención primordial es la de aplicarse al baile.
- Es un género sin letra, instrumental.
- La estructura armónica predominante de los fandangos españoles, al igual que la del Caribe colombiano, utiliza ciclos regulares de uno o dos compases que se alternan entre las funciones de tónica y dominante.
- Según Alberti, compás binario de subdivisión ternaria de 6/8 con dos secciones melódicas.

### Transcripciones

Platillos

Bombo

Redoblante

D I D D D I D D I D D I

X X X X

Figura 37. Patrón rítmico del fandango  
Fuente: elaboración propia a partir de Valencia Rincón (2004).

### Patrón de acompañamiento sugerido

Piano

*mf*

Figura 38. Patrón de acompañamiento de fandango sugerido para piano  
Fuente: elaboración propia.

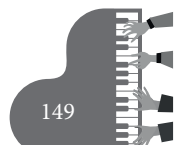
## TEMA MUSICAL: *GOZA PLINIO SIERRA*

Autor: Pablo José Flórez Camargo

Pablo Flórez Camargo, quien llegó a ser conocido como Juglar del Porro y Poeta del Sinú, nació en Ciénaga de Oro, municipio de Córdoba, el 27 de junio de 1926. Su padre era percusionista y a partir de allí tuvo sus inicios en la música como baterista en diversas orquestas de la región, a la vez que aprendía de manera autodidacta a interpretar la guitarra.

Como vocalista participó en proyectos liderados por Antolín Lenes, como la Sonora Cienaguera y el Combo los Galleros, y más tarde se unió a Discos Fuentes como cantante junto a Lucy González. Incursionó con éxito en la composición en diversos ritmos como porros, fandangos, tangos, vales, pasillos, rancheras y boleros, entre los que se destacan *Feliz golondrina* (ranchera), *Billete marcado* (vals), *Murió mi madrecita* (tango), *Tres clarinetes* (fandango), *Rosas de la tarde* (pasillo) e *Ingenio viejo*, *La tragedia de Armero* y *Edita* (boleros), *La muerte de María Varilla* (bullerengue), *Fiesta vieja* (porro palitiao) y *Los sabores del porro* (Porro).

Compuso más de mil canciones, siendo *La aventurera* una de las más populares y grabada por artistas como Lucho Campillo, Julio Rojas, Oswaldo Rojano y Moisés Angulo. Sus composiciones también han sido interpretadas por Alfredo Gutiérrez, la Orquesta de Juancho Torres, Miguel Durán, Gabriel Romero y Totó la Momposina. Recibió numerosos reconocimientos a su trayectoria musical, como la Gran Orden Maestros del Patrimonio Cultural en el 2010, el de la Universidad de Córdoba, una mención honorífica de la Alcaldía de Ciénaga de Oro, el título de Bachiller Honorífico del Inem de Montería, homenajes de Telecaribe y Chinú, y el Primer Premio en el Festival de San Pelayo con el fandango *Tres clarinetes* (Vergara y Garcés González, 1998). Pablo Flórez falleció el 14 de diciembre del 2011 en Montería (Castillo, 2020).



## LETRA

### GOZA PLINIO SIERRA

Se prendieron las vela vamos amanecer  
Ay, gózalo Plinio Sierra, qué vamos hacer  
Ay, negra, tú tienes gusto para parrandiar  
Todo hace que los difuntos quieran ya bailar

Que la parranda está en la calle!

(Quiero amanecer)

Goza goza Plinio sierra

(Qué vamos hacer)

Que la parranda está en la calle!

(Quiero amanecer)

Goza goza Plinio sierra

(Qué vamos hacer)

Trabajan los campesino de la sierra mía

Así tienen el camino llenos de alegría

Trabajan los campesino de la sierra mía

Así tienen el camino llenos de alegría

¡Que la parranda está en la calle!

(Quiero amanecer)

Goza goza Plinio Sierra

(Qué vamos hacer)

Que la parranda está en la calle!

(Qué vamos hacer)

Que la parranda está en la calle!

(Quiero amanecer)

Goza goza Plinio Sierra

(Qué vamos hacer)

Que la parranda está en la calle!

(Quiero amanecer)

Goza goza Plinio Sierra

(Qué vamos hacer)

Que la parranda está en la calle!

(Quiero amanecer)

Goza goza Plinio Sierra

(Quiero amanecer)

Goza goza Plinio Sierra

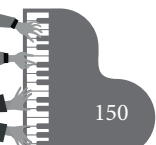
(Qué vamos hacer)

Que la parranda está en la calle!

(Quiero amanecer)

Goza goza Plinio Sierra

(Qué vamos hacer)



<h1><i>Goza Plinio Sierra</i></h1>		<b>Compositor</b> Pablo Flórez
<b>Análisis formal</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Introducción-A-B(coro)-interludio-A-B(coro)-coda</li></ul>	<b>Análisis armónico</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• A lo largo de toda la composición se usa tónica y dominante con séptima en iguales proporciones de número de compases para cada grado.</li><li>• I-V7.</li></ul>	
<b>Aspectos rítmicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Compás: 6/8. Patrón rítmico de fandango.</li></ul>	<b>Aspectos y comportamientos melódicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• A: Notas repetitivas, seguidas de un intervalo de cuarta ascendente, para después usar grados conjuntos descendentes.</li><li>• Coro: Manejo de pregunta-respuesta, en donde la respuesta siempre es igual. La pregunta tiene pequeñas variables melódicas, pero conserva su esencia y rasgos característicos principales.</li></ul>	<b>Características texturales de la obra</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Textura homofónica.</li></ul>
<b>Tonalidad</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• La menor</li></ul>	<b>Nivel</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Intermedio</li></ul>	



PARTITURA

Piano 4 manos

GOZA PLINIO SIERRA

Fandango

Pablo Flórez

$\text{♩} = 110$  *8va*-----

Primo 1

Secondo 2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

2

GOZA PLINIO SIERRA

Pr. 1

*mf*

Sec. 2

*mf*

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

*8va*

Sec. 2



GOZA PLINIO SIERRA

3

Pr. 1

37

8va-----

Sec. 2

*f*

Pr. 1

43

8va-----

Sec. 2

To Coda

Pr. 1

49

*mf* *f* *mf*

To Coda

Sec. 2

*f*

GOZA PLINIO SIERRA

Pr. 1

55

*f* *mf* *f*

Sec. 2

Pr. 1

61

*mf* *f* *f*

Sec. 2

Pr. 1

67

Sec. 2



Pr. 1

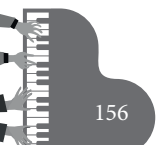
Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2



Pr. 1

91 *f*

Sec. 2

91 *f*

Pr. 1

97 *p*

Sec. 2

97 *p*

Pr. 1

103

Sec. 2

103

GOZA PLINIO SIERRA

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The first two systems (measures 109-114) are marked with a first ending bracket. The third and fourth systems (measures 115-120) are marked with a second ending bracket. Dynamics include *f* and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

## BULLERENGUE

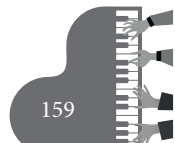
### *Descripción*

El bullerengue es un estilo de música y danza típico de la región Caribe de Colombia. Es ejecutado principalmente por descendientes de negros cimarrones que vivieron en los palenques del área del canal del Dique, el Bajo Magdalena, el Palenque del Mamóní o Santiago del Príncipe y la tribu de los mandingas de Kuna Yala en Panamá, hasta llegar al Darién. Estas canciones, bailes y rondas se organizan en forma circular y la voz principal está a cargo de la mujer, como la figura de mayor importancia en este baile cantado (Pérez Herrera, 2014). Durante más de un siglo, el bullerengue ha sido transmitido de forma oral, interpretado principalmente por mujeres mayores y acompañado de tambores artesanales. Esta práctica se mantuvo en secreto dentro del perfil cultural del país, casi sin documentación. Sin embargo, en los últimos cuarenta años, el bullerengue ha pasado de ser una música invisible y marginada a convertirse en un producto cultural exportable y un discurso de orgullo nacional (García-Orozco, 2019).

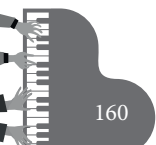
Si bien varios autores coinciden en afirmar que el bullerengue nació en el departamento de Bolívar, su práctica actual se extiende también a pueblos de herencia cimarrona en Córdoba, Sucre y parte del Urabá antioqueño (García-Orozco, 2019), región que hoy se destaca por tener una gran actividad en esta tradición.

### *Características musicales*

- El bullerengue es una forma de danza y canto caracterizada por pregones y respuestas. Se trata de una expresión que combina la sensualidad y la fertilidad en su baile.
- Posee un ritmo fuerte y distintivo, completamente africano, que se interpreta con tambores, sin realizar ninguna transición hacia la melodía.
- Se reconoce como un baile en el que las mujeres son las únicas que participan y realizan la danza al ritmo de canciones.
- Las jóvenes se dirigen al patio en fila, aplaudiendo con las manos en alto, caminando con pasos cortos al ritmo de la cumbia y manteniendo una postura recta. Realizan diversas figuras utilizando sus faldas, las cuales representan la ofrenda de la fertilidad.
- El bullerengue es un género musical que se caracteriza por la presencia de varios instrumentos. Entre ellos se encuentra un tambor hembra o tambor alegre, que es acompañado por un tambor macho o llamador que marca el ritmo. Además, se utiliza una totuma que contiene un plato de loza roto en su interior, y las palmas del coro que contribuyen al acompañamiento musical.



- En términos vocales, el bullerengue es dirigido por un líder de ceremonia que utiliza su voz para contar una historia por medio de preguntas y respuestas en forma de décimas y líneas fragmentadas (Costumbres.org, s. f.).
- El conjunto rítmico del bullerengue está compuesto por:
  - El bullerengue sentao. El estilo de música se caracteriza por su ritmo lento, que varía entre 70 y 100 pulsos por minuto. Se escribe en compás de 2/2. Por lo general, aborda temáticas melancólicas, reflexivas o cotidianas. El intérprete del tambor alegre, también conocido como “tambolero”, desempeña un papel destacado al crear diferentes tonos, toques y patrones rítmicos que dan vida al diálogo armónico de la música.
  - La chalupa. Cuando la velocidad de los pulsos se encuentra entre 112 y 132 por minuto, las temáticas adquieren un ambiente festivo y divertido. A pesar de que los patrones de los tambores siguen siendo básicos, tienden a volverse más complejos y rítmicamente más activos. En este sentido, la tambora no solo marca el pulso en la madera, sino que también emplea síncopas en el parche. Cuando se acentúa el último golpe de la matriz binaria cada dos compases, se le llama clave de cumbia (Valencia Rincón, 2004). Por otro lado, el alegre es menos complicado en cuanto a timbre, pero más enérgico en términos de ritmo. Se escribe en compás de 2/2.
  - El pajarito, fandango de lengua o porro. Es el aire más festivo de la tradición bullerenguera, por lo general se ejecuta en compás compuesto de 6/8 con una velocidad aproximada de entre 120 y 160 pulsos por minuto. En esta variante, la tambora puede no estar presente, caso en el cual el palo se encarga de mantener el ritmo o se dobla el patrón marcado por el llamador (García-Orozco, 2019).
  - El formato de bullerengue se conforma originalmente por los siguientes instrumentos musicales:
    - Tambor llamador (macho).
    - Tambor alegre (hembra).
    - Palmas y tablas (o gallitos).



Transcripciones

The image shows a musical score for the bullerengue rhythm pattern. It consists of four staves:

- Platillos:** Shows a sequence of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Bombo:** Shows a sequence of eighth notes with accents and downward-pointing arrows, grouped in pairs.
- Redoblante:** Shows a sequence of eighth notes with accents, grouped in pairs.
- Guitar Staff:** Shows a sequence of chords and notes with fret numbers. The chords are: C+, G, B, C, i, C, C, G, C, S, G, B, B, B, G.

Each staff ends with a double bar line and a repeat sign (two slanted lines) with a '2' above it, indicating a 2-measure phrase.

Figura 39. Patrón rítmico del bullerengue

Fuente. Valencia Rincón (2004).

*Patrones de acompañamiento sugeridos*

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment, all in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/2 time signature. The first system shows a bass clef with a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The second system, starting at measure 5, introduces a treble clef with a melodic line and a bass line. The third system, starting at measure 10, includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking and features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with dotted rhythms. The fourth system, starting at measure 15, consists of a bass line with a steady eighth-note accompaniment pattern and a treble line with a series of chords.

Figura 40. Patrones de acompañamiento de bullerengue sugeridos para piano  
Fuente: elaboración propia.

## TEMA MUSICAL: *VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE*

Autores: Jorge Artel (letra)

Agapito de Arco Coneo, conocido como Jorge Artel, nació en Cartagena el 27 de abril de 1909. Es considerado uno de los autores más creativos de la poesía colombiana del siglo xx. Su obra refleja la cultura negra y está influenciada por poetas como Pablo Neruda y Gregorio Castañeda Aragón. Se destacó por su compromiso con la cultura y la identidad afrodescendiente en Colombia. Su obra explora la identidad racial y la justicia, a menudo reflejando la vida y las luchas de los afrocolombianos.

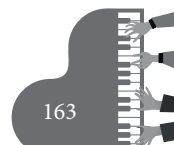
Uno de sus libros más importantes es *Tambores en la noche* (1940), donde combina el ritmo de la música africana con la poesía, creando una obra rica en sonido y significado. Fue perseguido y encarcelado por sus ideales de izquierda desde joven. En 1948, después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, partió de Colombia en un exilio voluntario. Recorrió varios países, trabajando como traductor de la ONU en Estados Unidos (Mejía Mejía, 2022). Regresó al país hacia 1970 y ocupó cargos en la Universidad del Atlántico. Jorge Artel murió en Cartagena en 1994 (Sabido Sánchez, 2013).

Rafael Ramos (música)

Nacido en Cartagena en 1966, Rafael Ramos es músico, mánager, productor, director del Mercado Cultural del Caribe y representante legal de la Corporación Cultural Cabildo, entidad que busca fortalecer la identidad cultural afrocolombiana y promover el respeto y la valoración de esta rica herencia procurando mantener vivas sus tradiciones y fomentando un sentido de comunidad y orgullo entre las personas de ascendencia africana.

Ha trabajado como músico, productor y mánager con destacados artistas de la tradición musical colombiana como Petrona Martínez, Totó la Momposina, Etelevina Maldonado, Grupo Creole de San Andrés Isla, Veteranos del Caribe, la Contundencia, Cholo Valderrama, Tambores de Cabildo y Juglares y Reyes Vallenatos, Escuela Taller Tambores de Cabildo, Compañía de Danza Corporación Cultural Altabaques, entre otros.

Posee una amplia experiencia en gestión cultural en clave de desarrollo humano y construcción de paz, lo que le ha permitido ser miembro consejero del Caribbean Cultural Center African Diaspora Institute (CCCADI), el Espacio Regional de Construcción de Paz de los Montes de María y la Ruta del Cimarronaje del Canal del Dique.



## LETRA

### *VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE*

Desde esta noche a las siete  
están prendidas las espermas:  
cuatro estrellas temblorosas  
que alumbran su sonrisa muerta.

Ya le lavaron la cara,  
le pusieron la franela  
y el pañuelo de cuatro pintas  
que llevaba los días de fiesta.  
Hace recordar un domingo  
lleno de tambores y décimas.

O una tarde de gallos,  
o una noche de plazuela.  
¡Hace pensar en los sábados  
trémulos de ron y de juerga,  
en que tiraba su grito  
como una atarraya abierta!

Pero está rígido y frío  
y una corona de besos  
ponen en su frente negra.  
(Las mujeres lo lloran en el patio,  
aromando el café con su tristeza.

¡Hasta parece que la brisa tiene  
un leve llanto de palmeras!).

Murió el boga adolescente  
de ágil brazo y mano férrea:  
¡nadie clavará los arpones  
como él, con tanta destreza!  
Nadie alegrará con sus voces  
las turbias horas de la pesca...  
¡Quién cantará el bullerengue!  
¡Quién animará el fandango!

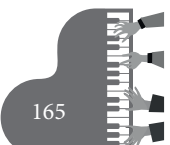
¡Quién tocará la gaita  
en las cumbias de Marbella!  
Lloran en llanto de cera  
las estrellas temblorosas  
que alumbran su sonrisa muerta.

¡Mañana, van a dejarlo  
bajo cuatro golpes de tierra!<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Tomado de Tambores en la noche: poesía. Biblioteca virtual Banco de la República <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/9>

<h1><i>Velorio del boga adolescente</i></h1>		<b>Compositor</b> Letra: Jorge Artel Música: Rafael Arcángel Ramos Caraballo
<b>Análisis formal</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Estrofa-coro-estrofa-coro-estrofa-coro de estructura responsorial varias veces-final</li></ul>	<b>Análisis armónico</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Empleo de acordes de tónica y dominante. En las estrofas y el coro: tónica, subdominante y dominante. En el intermedio: dominantes secundarias sustitutas, acordes modales y cuartales.</li></ul>	
<b>Aspectos rítmicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Patrón rítmico de bullerengue.</li><li>• Predominio de síncopas.</li></ul>	<b>Aspectos y comportamientos melódicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Grados conjuntos predominantes. Saltos de tercera, cuarta y quinta.</li></ul>	<b>Características texturales de la obra</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Textura homofónica.</li></ul>
<b>Tonalidad</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Do menor</li></ul>	<b>Nivel</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Inicial</li></ul>	



PARTITURA

# VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE

Piano a 4 manos

## Bullerengue

Letra: Jorge Artel  
Música: Rafael Ramos

$\text{♩} = 65$  *Doloroso, contemplativo*

The musical score is divided into two systems. The first system is labeled 'Primo' and 'Secondo'. The 'Primo' part consists of two staves (treble and bass clef) with a 2/2 time signature. The 'Secondo' part also consists of two staves (treble and bass clef) with a 2/2 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as  $\text{♩} = 65$  and the mood is 'Doloroso, contemplativo'. The first system includes a *mf* dynamic marking in the Primo part and a *p* dynamic marking in the Secondo part. The second system is labeled 'Pr.' and 'Sec.' and continues the piece. It includes a *p* dynamic marking in the Pr. part and a *p* dynamic marking in the Sec. part. The score features various musical notations such as rests, notes, and slurs. The bottom of the page shows a keyboard diagram with circled notes corresponding to the chords in the basso continuo part.

## VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE

17

Pr.

Sec.

24

Pr.

Sec.

31

Pr.

Sec.

The image displays a musical score for 'Velorio del Boga Adolescente', page 2. It is arranged for Piano (Pr.) and Secondary (Sec.) instruments. The score is divided into three systems, each with a Pr. and Sec. part. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 17-23) features a Pr. part with a melodic line and a Sec. part with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 24-30) continues the melodic and rhythmic themes. The third system (measures 31-36) concludes the piece with a final melodic phrase in the Pr. part and a steady accompaniment in the Sec. part. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE

38

Pr.

ff

Sec.

Palmas

ff

Tapa del piano

45

Pr.

Palmas

ff

Tapa del piano

Sec.

52

Pr.

Sec.

59

Pr.

59

Sec.

66

Pr.

*f*

8<sup>va</sup>

66

Sec.

*mp*

73

Pr.

(8<sup>va</sup>)

73

Sec.



VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE

80 (8va)-----

Pr.

Sec.

87 (8va)-----

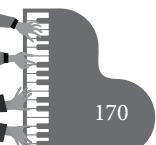
Pr.

Sec.

94

Pr.

Sec.



101

Pr.

Sec.

8va

108

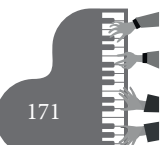
Pr.

Sec.

115

Pr.

Sec.



VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE

122

Pr.

Sec.

129

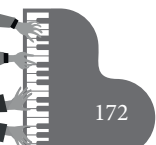
Pr.

Sec.

135

Pr.

Sec.



VELORIO DEL BOGA ADOLESCENTE

141

Pr.

Sec.

147

Pr.

Sec.

The image displays a musical score for two instruments: Piano (Pr.) and Secondary (Sec.). The score is divided into two systems, each starting at measure 141 and ending at measure 147. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part (Pr.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The secondary part (Sec.) provides harmonic support with chords and single notes. In the second system, the piano part includes fingering numbers (5, 2, 1) above certain notes. The secondary part includes a double bar line with a repeat sign at the end of each system.



## MAPALÉ

### *Descripción*

Según Portaccio (1995), el mapalé como baile fue traído por los esclavos negros, pero los españoles lo prohibieron en la época de la Colonia por considerarlo pecaminoso. Se dice que su nombre proviene de un pez muy consumido en la costa (*Cathorops Mapale*), que los pescadores negros de la colonia extraían aceite de sus cuerpos al ritmo del tambor y cuyo movimiento, al salir del agua, se emula a través del baile frenético. Las mujeres de los pescadores esperaban ansiosas a sus hombres en la orilla del mar, y cuando regresaban sanos y salvos, se celebraban increíbles fiestas con tambores y antorchas; en ese momento, se escuchaba el mapalé a lo largo de los ríos, donde los esclavos cantaban mientras extraían el oro de sus arenas.

El mapalé es el ritmo que más conserva sus raíces africanas, se afirma que fue difundido a lo largo de las orillas del río Magdalena primordialmente por pescadores.

En ocasiones se confunde con otros ritmos más lentos. Algunos dicen que es una variante del porro y se ha identificado con el currulao del Pacífico y el bullerengue, mientras que otros sostienen que se confunde con el fandango.

El mapalé también se refiere a un tambor de dos parches y al canto que lo acompaña. Así, el pez, la danza, el tambor y el canto reciben el mismo nombre de mapalé.

Los instrumentos típicos del mapalé son el tambor macho o llamador y el tambor hembra o alegre. El tambor macho se utiliza horizontalmente y se toca con una sola mano, mientras que el tambor hembra es más grande y se coloca en posición vertical, descansando en el suelo, y se toca con las dos manos. Ambos tienen parches de cuero de animal que producen sonidos muy característicos.

### *Características musicales*

- El ritmo de esta danza se define por la potencia que surge de la armoniosa combinación de los instrumentos necesarios. Aquellos que ejecutan estos instrumentos disfrutan del baile, ya que su participación es de gran energía y vitalidad.
- Los instrumentos que se utilizan para este baile son:
  - Tambor alegre (quitambre o hembra).
  - Tambor llamador (yamaró o macho).
  - Guache o maracas.
  - Tambora.

- El tambor yamaró es reconocido en la música por su ritmo acelerado y significativo, el cual se complementa perfectamente con el tambor quitambre.
- La identificación del sonido de cada pieza se determina por el instrumento que se destaca más, lo que produce una sensación de bienestar y alegría al momento de bailar.
- Este género musicalailable de paso doble se caracteriza por ser ejecutado en parejas, con movimientos sueltos y pasos cortos. Los bailarines demuestran fuerza y agilidad en un ritmo acelerado, acompañando el baile con palmadas.
- El baile del mapalé requiere que los bailarines utilicen movimientos sensuales de hombros y caderas, acompañados de saltos y caídas. El ritmo se vuelve más rápido, intenso y emocionante. Estos movimientos imitan al pez *Cathorops Mapale*, de ahí se deriva el nombre de esta danza.
- El ritmo de la música se combina con las letras que evocan momentos divertidos y temas relacionados con la cultura africana que influyó en la creación del baile.
- Se escribe en 6/8 y su tempo es muy rápido (Guerrero, 2020)

### Transcripción

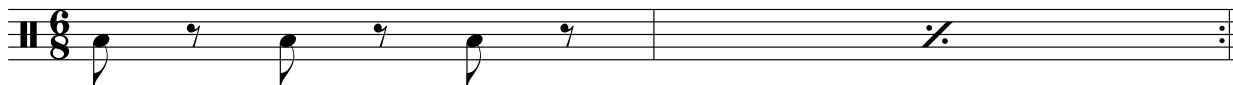


Figura 41. Patrón de la tambora (parche) en el mapalé  
Fuente: elaboración propia a partir de León Pineda y Leal Ramírez (1998).



## TEMA MUSICAL: *PRENDE LA VELA*

Autor: Lucho Bermúdez<sup>3</sup>

### LETRA

#### *PRENDE LA VELA*<sup>4</sup>

Negrita ven, prende la vela  
Negrita ven, prende la vela  
Que va a empeza' la cumbia en Marbella  
Cerca del mar bajo las estrellas  
Negrita ven, prende la vela  
Negrita ven, prende la vela  
Que va a empeza' la cumbia en Marbella  
Cerca del mar bajo las estrellas  
Prende la vela  
Que la cumbiamba  
Pide candela  
Prende la vela  
Que la cumbiamba  
Pide candela  
Prende la vela  
Que la cumbiamba  
Pide candela  
El mapalé pide candela  
El mapalé pide candela  
Gracia, tambó', ritmo y movimiento  
Gracia, tambó', ritmo y movimiento  
Prende la vela  
Que la cumbiamba  
Pide candela  
Prende la vela  
Que la cumbiamba  
Pide candela  
Prende la vela  
Que la cumbiamba  
Pide candela  
El mapalé (el mapalé)  
El mapalé (el mapalé)  
El mapalé (el mapalé)  
El mapalé (el mapalé)

Upa, upa, upa, upa, upa, upa, eh

---

<sup>3</sup> Véase biografía en el tema *Colombia tierra querida*.

<sup>4</sup> En versión de Totó, la Momposina



## ANÁLISIS MUSICAL

<h1><i>Prende la vela</i></h1>		<b>Compositor</b> Lucho Bermúdez
<b>Análisis formal</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Introducción-estrofa-coro-intermedio-estrofa-coro-coda</li></ul>	<b>Análisis armónico</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Acordes de tónica, dominante, séptimo, sexto y tercer grado.</li></ul>	
<b>Aspectos rítmicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Patrón rítmico de mapalé.</li><li>• Síncopas presentes a lo largo de toda la obra.</li><li>• Polirritmia entre los compases 2/2 y 6/8 en la melodía y el acompañamiento respectivamente.</li></ul>	<b>Aspectos y comportamientos melódicos</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Uso frecuente de arpeggios de tónica y del séptimo grado.</li><li>• Uso en menor medida de los grados conjuntos.</li><li>• Uso reiterado de los intervalos de tercera y de cuarta.</li></ul>	<b>Características texturales de la obra</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Textura homofónica en toda la obra.</li></ul>
<b>Tonalidad</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Sol menor</li></ul>	<b>Nivel</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Intermedio</li></ul>	

PARTITURA

Piano a 4 manos

# PRENDE LA VELA

Mapalé

Lucho Bermúdez

♩ = 140

Primo *f*

Secondo *mp* *Sempre staccato*

Pr. *8va*

Sec.

Pr. *8va*

Sec.

# PRENDE LA VELA

2

19

Pr.

Sec.

25

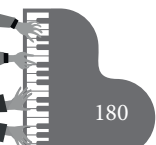
Pr.

Sec.

31

Pr.

Sec.



PRENDE LA VELA

Pr.

Sec.

37

8va

5 2 1

5 3 1

4 2 1

Pr.

Sec.

43

8va

Pr.

Sec.

49

5 3

mp

f

f

8va



## PRENDE LA VELA

55 (8<sup>va</sup>)

Pr.

Sec.

61

Pr.

Sec.

67

Pr.

Sec.

Detailed description of the musical score: The score is for a four-hand piano piece. It begins at measure 55, marked with an 8va (octave) sign. The piano part (Pr.) starts with a melodic line in the right hand, primarily using eighth and sixteenth notes, with some slurs and a triplet in the later measures. The secondary part (Sec.) provides harmonic support with chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The piece is divided into three systems. The first system covers measures 55 to 60. The second system covers measures 61 to 66. The third system covers measures 67 to 72. The piano part concludes with a final melodic phrase, and the secondary part ends with a final chord in the right hand.

PRENDE LA VELA

73

Pr.

Sec.

79

Pr.

Sec.

85

Pr.

Sec.

*Sempre staccato*



PRENDE LA VELA

91

Pr.

Sec.

97

Pr.

Sec.

102

Pr.

Sec.

D.S. al Coda

8va

## PUYA

### *Descripción*<sup>5</sup>

En sus comienzos, el baile de puya consistía en movimientos suaves y pausados similares a los de la cumbia, pero con el tiempo se volvió más rápido, con movimientos de cadera acelerados por parte de las mujeres y pasos más amplios por parte de los hombres para favorecer el coqueteo y los gestos de la pareja.

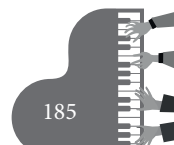
Esta danza tiene su origen en la depresión momposina y el río Magdalena, donde surgieron los fandangos de lengua, como la tambora, la guacherna, el berroche y el chandé, este último muy popular en Barranquilla. El son corrido, una expresión folclórica que representa la lucha entre la vida y la muerte, fue llevado de Ciénaga a Barranquilla durante la segunda mitad del siglo XIX por los esclavos negros, quienes lo representaban en las fiestas de la Candelaria en señal de protesta e inspiración. Aunque no se sabe con certeza quién introdujo la danza de la puya en el Carnaval de Barranquilla, es indudable que se ha convertido en una de las danzas más tradicionales y populares de la ciudad.

### *Características musicales*

- Se trata de una celebración cultural festiva que fusiona la cumbia, el bullerengue, el garabato y la chalupa, junto con movimientos circulares y enérgicos característicos de las bandas de viento pelayeras.
- El baile trae a la mente la época de la esclavitud y guarda una estrecha conexión con la cumbia, al igual que con la gaita y el bullerengue.
- En el eje del Caribe occidental hay dos tipos de puya:
  - La puya sabanera, también conocida como puya sanjacintera o son corrido, que se escribe en 2/2, con un patrón rítmico de dos partes, en el que la primera parte tiene acentos anacrúsicos al comienzo y a tiempo en la segunda parte.
  - La puya atlanticense, que se escribe en 6/8, presenta similitudes rítmicas con la puya vallenata, pero se interpreta con el instrumental de pitos y tambores.

---

<sup>5</sup> Basada en Burgos Palomino (2017).



## Transcripciones

Musical score for 'Patrón rítmico de puya sabanera'. The score is in common time (C) and consists of four staves. The Maraca staff shows a sequence of eighth notes with downward arrows and circular arrows indicating the direction of the maraca. The Tambor Llamador staff shows a sequence of eighth notes with upward arrows. The Tambora staff shows a sequence of eighth notes with 'I' and 'D' markings above them, and downward arrows below. The Tambor Alegre staff shows a sequence of eighth notes with 'B', 'A', 'A', 'Q', 'B', 'A', 'A', 'A', 'B', 'A', 'A', 'Q', 'B', 'T', 'A', 'A' markings below. The score is divided into two measures, each ending with a double bar line and a repeat sign.

Figura 44. Patrón rítmico de puya sabanera  
Fuente: elaboración propia a partir de Valencia Rincón (2004).

Musical score for 'Patrón rítmico de puya atlanticense'. The score is in 6/8 time and consists of four staves. The Guacho staff shows a sequence of eighth notes with downward arrows and circular arrows indicating the direction of the guacho. The Tambor Llamador staff shows a sequence of eighth notes with upward arrows. The Tambora staff shows a sequence of eighth notes with 'I' and 'D' markings above them, and downward arrows below. The Tambor Alegre staff shows a sequence of eighth notes with 'D', 'I', 'D', 'I', 'D', 'I', 'D', 'I', 'D', 'I', 'D', 'I', 'D', 'I', 'D', 'I' markings below. The score is divided into two measures, each ending with a double bar line and a repeat sign.

Figura 45. Patrón rítmico de puya atlanticense  
Fuente: elaboración propia a partir de Valencia Rincón (2004).

## SON PALENQUERO

El Palenque de San Basilio es una comunidad ubicada en el departamento de Bolívar que originalmente estaba conformada por esclavos que huyeron y se refugiaron en los palenques de la costa norte de Colombia desde el siglo xv. Un palenque era un lugar donde vivían los esclavos fugados del régimen esclavista durante la época colonial; allí, cualquier persona

que se uniera, automáticamente se convertía en libre, lo que convirtió a los palenques en sinónimo de libertad. San Basilio es el único palenque que ha sobrevivido hasta hoy, luchando constantemente por mantener su identidad cultural y es considerado una prueba y una muestra de la rica y significativa influencia africana en Colombia.

El son palenquero es la principal manifestación musical que se originó en esta población y se le considera una de las representaciones de la herencia africana en el Caribe y de su relación con otras culturas en el Caribe. Hace parte de un conjunto de géneros englobados bajo el término “son” como el son cubano, el venezolano, el dominicano, el denominado son negro, el son sexteto y el son urabaense, entre otros (Cabrera, 2022).

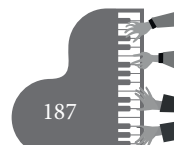
Claudia Carolina Cabrera (2022) en su trabajo *Creación de una obra a partir de la relación del son cubano y el son palenquero* expone la estrecha relación y la confluencia entre estos dos géneros en aspectos que pasan por lo musical, lo histórico y lo cultural.

Este género musical es una mezcla de ritmos africanos y música tradicional latina, como el son cubano. Se caracteriza por una fusión única de instrumentos como el tambor alegre, el tambor llamador, la marimbula y las maracas. Las letras de las canciones suelen tener un mensaje social y relatar historias de la comunidad palenquera. Tiene una gran importancia cultural e histórica, ya que se considera uno de los precursores de la música africana en el continente americano. Además, el son palenquero ha sido reconocido por la Unesco como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (Londoño Camacho, 2013).

En la actualidad, el son palenquero ha trascendido las fronteras de San Basilio de Palenque y se ha popularizado en diferentes partes de Colombia y el mundo, gracias a la difusión de artistas y grupos musicales que han llevado este género a diferentes escenarios internacionales.

### *Características musicales*

- Es un género que se canta y demuestra una estructura responsorial, entre solista y coros.
- Su formato instrumental se asemeja al del son cubano; incluye claves, marímbula, bongó, conga (a la que los intérpretes locales denominan *timbal*), maracas, güiro.
- Presenta elementos musicales similares al son cubano, como la acentuación binaria y ejecución de la clave en lo que convencionalmente se denomina  $2 \times 3$  o  $3 \times 2$ .
- La estructura convencional de los temas del son palenquero se divide en dos grandes momentos, conocidos convencionalmente como parte baja y parte alta.
- La parte alta se ejecuta más rápido (negra alrededor de =180) que la parte baja (negra alrededor de =120) y presenta variaciones en el esquema rítmico del bongó y el timbal (la conga).



## LA VIDA ES MUY BONITA

♩ = 120

The musical score is arranged in seven staves. The top staff is for the voice (Voz) in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The remaining six staves are for percussion instruments: Claves, Guacharaca, Maracas, Bongo Drums, Conga (Timbal), and Marimba, all in bass clef with the same key signature and time signature. The Claves part consists of a series of dotted quarter notes. The Guacharaca and Maracas parts feature a continuous eighth-note pattern. The Bongo Drums part includes a specific rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, and the Conga (Timbal) part has a similar pattern with '7' marks above the notes. The Marimba part plays a melodic line in the bass register. The tempo is marked as ♩ = 120.

Figura 46. Introducción al tema *La vida es muy bonita*, con patrón rítmico del son palenquero.

Fuente: elaboración propia a partir de la transcripción de Javier Riveros en Cabrera (2022).

### *Patrón de acompañamiento sugerido*

The piano accompaniment score is written for two staves in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The tempo is marked as ♩ = 80. The right hand (RH) plays a series of chords, primarily triads and dyads, with some slurs. The left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment consisting of quarter and eighth notes, often with slurs. The overall texture is a simple harmonic and rhythmic accompaniment.

Figura 47. Patrón de acompañamiento propuesto para piano  
Fuente: elaboración propia a partir de *La comparsa* de Jorge Lecuona.

## TEMA MUSICAL: LA VIDA ES MUY BONITA

Autor: Rafael Cassiani Cassiani

Rafael Cassiani nació el 29 de noviembre de 1934 y desde los ocho años se interesó por la música. Proveniente de una familia de músicos, incluyendo a su abuelo, padre y tío, comenzó su carrera como maraquero en el Sexteto Habanero de su tío Manuel Valdés Simancas, conocido como Simankongo, que más tarde se convirtió en el Sexteto Tabalá, donde con el tiempo fue director y compositor.

Eduin Valdés, bongosero y percusionista del grupo desde el 2004 y gestor cultural de San Basilio, recuerda que Cassiani escribía sobre una variedad de temas, desde los cultivos y la vida de los palenqueros hasta eventos notables, su identidad, su territorio e incluso injusticias sociales. Entre sus composiciones se destaca *Esta tierra no es mía*, una canción que simboliza la lucha de su comunidad durante la reforma agraria de los años treinta. Además de su contribución musical, Cassiani fue un líder comunitario comprometido con la lucha por el territorio, la identidad y la memoria colectiva de los palenqueros. Fue pionero en la etnoeducación, integrando la enseñanza con expresiones culturales como el Festival de Tambores, del que participó activamente durante treinta y cinco años.

Con su voz única, Cassiani dio renombre al Sexteto Tabalá, complementando los instrumentos tradicionales del grupo como la marímbula, la clave, la guacharaca, la timba, el bongó y las maracas. El nombre Tabalá, que significa ‘tambores de guerra’, fue elegido por él y resignificado como un símbolo de paz. A lo largo de su carrera, el Sexteto Tabalá, bajo la dirección de Cassiani, fusionó ritmos afrocolombianos como el bullerengue y el lumbalú con sones cubanos como el changüí y la guajira, ganando reconocimiento global con producciones bajo el sello Palenque Records.

A pesar de su fama internacional, Cassiani siempre mantuvo una conexión profunda con sus raíces. Antes de cada actuación o grabación, tenía el ritual de beber una botella de ñeque para preparar su garganta.

Su legado perdura en canciones como *En las orillas de un río*, *La sombra negra*, *Ina*, *La negra Chol* y *Julia te arretiraste*, grabadas artesanalmente en un patio para producciones como *Clavo y martillo* (1998) y *Los reyes del son palenquero* (2002) (De la Hoz, 2022).



**LETRA**

*LA VIDA ES MUY BONITA*

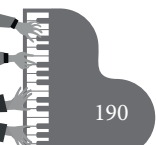
*Estrofa*

Tengo momentos que no sé lo que me pasa  
ay, con el fin, mi alma te imagina  
si tú adivinas, que estoy enamorado  
si tú adivinas, que estoy enamorado. (Bis)

*Son*

Soneo: cambia la dicha porque tu vida se acaba  
Coro: la vida es muy bonita, pero al fin siempre se acaba  
Soneo: ay, madre linda, la vida no vale nada  
Coro: la vida es muy bonita, pero al fin siempre se acaba  
Soneo: cambia la vida porque tu vida se acaba  
Coro: la vida es muy bonita, pero al fin siempre se acaba.

(Sigue con improvisación del soneo, con responsorio del mismo coro)



<h1><i>La vida es muy bonita</i></h1>		<p><b>Compositor</b> Rafael Cassiani</p>
<p><b>Análisis formal</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción-A-A-B (Coro pregunta respuesta)-B</li> </ul>	<p><b>Análisis armónico</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción: pedal sobre im</li> <li>• Parte A: Im-V7-im-im-im-VI-V7-V7-im-V7-im-im</li> <li>• Coro: im-im-V7-im-V7-im-V7-im</li> </ul>	
<p><b>Aspectos rítmicos</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás: 2/2. Ritmo original de son palenquero adaptado a danzón cubano.</li> <li>• El bajo en el piano <i>secondo</i> se hace basado en el ritmo de danzón cubano, más concretamente sobre <i>La comparsa</i> de Ernesto Lecuona.</li> <li>• La mano derecha del piano <i>secondo</i> hace una clave 3-2 (dos negras con puntillo, una negra ligada a otra negra en el siguiente compás, seguida de dos negras y un silencio de negra).</li> </ul>	<p><b>Aspectos y comportamientos melódicos</b></p> <p><b>Introducción:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La introducción tiene un rol armónico solamente. Con la introducción se busca presentar el modelo rítmico emergente de la combinación de la clave 3-2 con los elementos del danzón cubano.</li> </ul> <p><b>Parte A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Utilización de notas pertenecientes al acorde que acompaña. Se utilizan principalmente intervalos de terceras ascendentes y descendentes, cuartas ascendentes y grados conjuntos.</li> </ul> <p><b>Coro</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Utilización de notas del acorde en curso, grados conjuntos ascendentes y terceras descendentes y ascendentes.</li> </ul>	<p><b>Características texturales de la obra</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Textura homofónica.</li> </ul>
<p><b>Tonalidad</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Do menor</li> </ul>	<p><b>Nivel</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inicial</li> </ul>	



PARTITURA

Piano a 4 manos

LA VIDA ES MUY BONITA

Son Palenquero

Rafael Cassiani

(Adaptado a ritmo de Danzón Cubano)

$\text{♩} = 80$

The musical score is arranged for four hands (Primo 1, Secondo 2, Pr. 1, Sec. 2) in a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as  $\text{♩} = 80$ . The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a *mp* dynamic. The second system (measures 5-8) and third system (measures 9-12) continue the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

LA VIDA ES MUY BONITA

Pr. 1

Sec. 2

16

*f* *mp* *f*

*accel.*

Pr. 1

Sec. 2

21

*ff* *ff*

*♩* = 92

Pr. 1

Sec. 2

26

*mp* *ff* *mp* *ff*



LA VIDA ES MUY BONITA

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

Pr. 1

Sec. 2

## REFERENCIAS

- Abadía Morales, G. (1995). *ABC del folklore colombiano*. Panamericana.
- Ahumada Moreno, R., Gutiérrez Hinojosa, T., Daza Daza, J., Machado Cruz, A. y Silva Bonilla, C. (2015). *¡Ay'ombe juepa jé! Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato. Cartilla de iniciación en música popular tradicional. Eje Caribe Oriental-departamentos de La Guajira, Cesar y Magdalena*. Ministerio de Cultura. [https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/%C2%A1Ay%20%E2%80%99ombe%20juepa%20j%C3%A9!/cartilla\\_interactivo.pdf](https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/%C2%A1Ay%20%E2%80%99ombe%20juepa%20j%C3%A9!/cartilla_interactivo.pdf)
- Apuleyo, P. y Forero, E. (1967). *Cuarenta años de música costeña*. [Audio documental]. Almendra Tropical de Barranquilla.
- Aquite Peña, O. (2012). *Cartilla de iniciación musical. Ensamble tradicional del eje de música isleñas*. <http://hdl.handle.net/1992/25056>
- Arenas, A. (s. f.). *El porro*. Fundación Artística y Cultural Nabusimake. <https://danzas-nabusimake.jimdofree.com/>
- Banco de la República. (2021). *La música del Caribe colombiano* [Conferencia virtual]. <https://www.banrepultural.org/cartagena/actividad/la-musica-del-caribecolombiano>
- Begämbe Begämbe, S. de J. (2000). *Estudios sobre el paseo vallenato*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, 9(9), 9-62. Universidad Nacional de Colombia.
- Brown, Thomas A. (1984). *Afrolatin "rhythm" dictionary*. Alfred Publishing Company.
- Burgos Palomino, J. A. (2017). *Berroche. Propuesta interpretativa para bajo eléctrico basada en la música de tambores de la costa Caribe* [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1637>
- Cabrera Duque, C. C. (2022). *Creación de una obra a partir de la relación del son cubano y el son palenquero* [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/18176>
- Cassiani Hernández, S. (2019). Palenqueros migrantes: zonas y barrios escogidos: 1970-1990. *Revista Estudiantil Alaiúla*, 6, 22-33. <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/revistaalaula/article/view/3358/2845>
- Castillo, J. (2020). *Serie juglares: Pablito Flórez*. Editorial Zenú, Universidad de Córdoba. <https://repositorio.unicordoba.edu.co/bitstreams/602e51dd-be71-4a44-ad01-697ad00e488e/download>
- Chinchilla, T. (2009). Chotís y especies musicales en extinción. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/tulio-eli-chinchilla/chotis-y-especiesmusicales-en-extincion-column-148731/>
- Codiscos. (s. f.). *Biografía*. <https://codiscos.com/artists/Edmundo-Arias-y-Su-Conjunto>

- Cohen, R. (2007). Creolization and cultural globalization: The soft sounds of fugite power. *Globalizations*, 4(3), 369-85.
- Colombia Visible. (s. f.). *Artistas de música creole*. <https://colombiavisible.com/artistas-de-musica-creole/>
- Costumbres.org. (s. f.). *Danza bullerengue de Colombia*. <https://www.costumbres.org/danza-bullerengue-colombia>
- De la Rosa López, J. G. (2012). *Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca*. Universidad Popular del Cesar. [https://issuu.com/juancajeriton/docs/proyecto\\_de\\_grado\\_juan\\_de\\_la\\_rosa.final](https://issuu.com/juancajeriton/docs/proyecto_de_grado_juan_de_la_rosa.final)
- Ducuara, R. D. (2020). “Benjaminista”: composición de una suite musical en tres movimientos a partir del análisis de las obras “Juana Jacinta”, “Gabriela” y “Soca” de Victoriano Valencia, para la orquesta del colegio Benjamín Herrera de Bogotá D. C. [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/12870>
- EAFIT, (2020). Línea de investigación en Musicología Histórica. <http://hdl.handle.net/10784/21975>
- Elkin Robinson. (2020, 13 de noviembre). *Last.fm*. <https://www.last.fm/es/music/Elkin+Robinson/+wiki>
- El Vallenato. (s. f.). *Biografía de Sergio Moya Molina*. <https://www.elvallenato.com/artistas/biografia.php?artista=84&mas=Sergio-Moya-Molina>
- Fontalvo, J. P. (1995). *Colombia y su música*. Diagramación de Lagos.
- Francis Hall, C. (1991). *Compendio de cultura popular tradicional de las islas de San Andrés y Providencia*.
- Fundación Nabusimake. (2019). *El porro*. <https://danzasnabusimake.jimdofree.com/historia-de-danzas/danza-el-porro>
- Fundación Nacional Batuta. (2014). *Atlántico, Porro. 24 arreglos para ensambles*. <https://issuu.com/pmandarin/docs/atlantico>
- Fundación Rafael Escalona. (s. f.). *Todo comenzó con*. <https://www.fundacionrafalescalona.org/todo-comenzo-con/>
- García-Orozco, M. (2019). *De música marginada a producto cultural de exportación: perspectiva histórica de Petrona Martínez y el bullerengue*. <https://www.bullerengue.com/perspectiva-historica>
- Giro Compás. (1991, 11 de julio). *San Andrés Isla: Giro Compás*.
- Guerrero, O. (2020). Editores de EnciclopediaCultural.com. <https://enciclopediacultural.com/mapale/>
- Herrera Atehortúa, C. (2020). *Sones y tonos de la música colonial. Memorias Encuentro Latinoamericano de Estudiantes de Historia*. [https://www.academia.edu/23211843/Sones\\_y\\_tonos\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_colonial](https://www.academia.edu/23211843/Sones_y_tonos_de_la_m%C3%BAsica_colonial)
- Ibague Festival. (s. f.). *Elkin Robinson*. <https://ibaguefestival.com/elkin-robinson/>
- Jaimés Carvajal, F. A. (s. f.). *Aproximación a la definición de investigación artística*. Documento inédito producido como material didáctico para la clases de Investigación Formativa en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Versión n.º 2. 5 de noviembre del 2017.
- Jaramillo, L. F. (1992). *Música tropical y salsa en Colombia*. Ediciones Fuentes.

- Jones Steele, C. R. (2016). *Transformación del mentó en San Andrés, Providencia y Santa Catalina Islas: estudio analítico de los grupos Creole Group y Caribbean New Style* [trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1481>
- Lambuley Alférez, N. (1988). La cumbia, un gran sistema caribe-colombiano. Experiencias y propuestas. *A Contratiempo*, 3, 90-99. [http://www.musigrafia.org/contratiempo/files/ediciones/revista3/pdf/Rev3\\_15\\_La%20cumbia.pdf](http://www.musigrafia.org/contratiempo/files/ediciones/revista3/pdf/Rev3_15_La%20cumbia.pdf)
- León Pineda, J. y Leal Ramírez, R. (1998). *Como tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos*. Planeta.
- Leygue, M., Pérez, G., Garvin, M. y García, R. (2017). *Música colombiana para piano a cuatro manos*. [Informe de investigación. Proyecto FBA-458-17 del CIUP]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Leygue, M., Pérez, G., Garvin, M. y García, R. (2020). *A cuatro manos, folclor colombiano en el piano*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Lizarazo, M. P. (2017, 29 de diciembre). La cultura creole que pervive. *El Espectador. El Magazín Cultural*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/la-cultura-creole-que-pervive-article-730910/>
- Londoño Camacho, S. (2013). *El vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande*. Unesco. <https://ich.unesco.org/es/USL/el-vallenatomusica-tradicional-de-la-region-del-magdalena-grande-01095#:~:text=El%20vallenato%20es%20un%20g%C3%A9nero,Sierra%20Nevada%20de%20Santa%20Marta>
- López Domínguez, L., Bedoya Sánchez, S., Lambuley Alférez, N. y Sossa Santos, J. (2007). *Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas*. Fundación Nueva Cultura. <https://escuelanuevacultura.com/Media/escuelanuevacultura/dayvo/documentacion/MUSIC-AS-REGIONALES-COLOMBIANAS-BEDOYA-et-al.pdf>
- Lunazzi, E. (1991). *Reggae la clave del alma*. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-144864>
- Luque, H. F. (2012). *La guitarra vallenata: adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1621>
- Mejía Mejía, Á. (2022, 1.º de noviembre). Poesía negra, mulata, afroestadounidense, afroantillana o afroamericana (8.ª parte). *El Quindiano*. <https://elquindiano.com/noticia/125769/poesia-negra-mulata-afroestadounidense-anfroantillana-o-afroamericana-viii-parte/>
- Mena, V. (2025, 25 de enero). *De Carmen de Bolívar para el mundo: Aniversario 110 del nacimiento del maestro Lucho Bermúdez*. Señal Memoria. <https://www.senalmemoria.co/piezas/lucho-bermudez-natalicio>
- Micolta León, A., Christopher-Britton, L. (2007). *La familia nativo raizal en Saint Andrews. El caso de Saint Luis y Hill*. <https://doi.org/10.25100/prts.v0i12.954>
- Ministerio de Cultura. (2010). *Compendio de políticas culturales*. [https://mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/compendio-politicas-culturales/Documents/compendiopoliticas\\_artefinalbaja.pdf](https://mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/compendio-politicas-culturales/Documents/compendiopoliticas_artefinalbaja.pdf)
- Ministerio de Cultura. (2010). *Tambores en la noche: poesía*. Biblioteca Virtual Banco de la República. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/9>
- Ministerio de Cultura. (2013). *Territorios sonoros*. [https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/componentes/Paginas/2013-0211\\_42154.aspx](https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/componentes/Paginas/2013-0211_42154.aspx)

- Ministerio de Educación Nacional. (2003). Atlas de las Culturas Afrocolombianas.
- Morales-Cañadas, E. (2022). El fandango colombiano y el bolero caribeño como resultados de una interculturalidad itinerante. *Runa Yachachiy*. <http://www.alberdi.de/fandanmoraRYr22.pdf>
- Morales, J. D. (2020, 31 de agosto). Sergio Moya Molina, el autor de “La celosa”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/sergio-moya-molina-el-autor-de-la-celosa/>
- Murillo, P. G. (2014). Banco de experiencias significativas en cultura. <http://www.bescultura.gov.co/recursos/41/EL%20PORRO.pdf>
- Ocampo López, J. (1970). *El folklore y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Ojito Mendoza, J. (2024, 15 de junio). *Atlántico* (1.ª versión) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BZMINEcAgdM>
- Paipilla, I. R. (2014). *La improvisación en el porro a partir del repertorio raizal de las bandas del departamento de Córdoba y su experiencia en el clarinete* [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Palazón Herrera, J. y López Ballester, M. A. (2019). *Libro digital Pasapáginas Música Clave C - 3.º ESO*. McGraw-Hill.
- Pardo Estrada, J. F. (2022). *Traducción de paseos vallenatos empleando el piano como instrumento acompañante* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Parra Valencia, J. D., Ochoa, S., Ochoa, F., Quispe Lázaro, A., Mullo Sandoval, J., Sans, J. F., ... y Filippis, M. D. (2019). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Investigación Científica.
- Paternina Noble, J. (2011). *Semblanza de don primo Alberto Paternina Olivero, filántropo y pionero del porro pelayero*. <http://porro-pelayero.blogspot.com/2011/04/semblanza-de-don-primo-alberto.html>
- Paternina Noble, J. (2013). Disertaciones sobre el porro pelayero. *Porro y Folclor*, 13.
- Pedroza Del Toro, M. de J., Marín Niebles, Á. de J. y Trujillo Sarmiento, A. (2017). *Congas y música de acordeón. Ejecución del son y puya vallenatas*. Editorial Universidad del Atlántico. <https://hdl.handle.net/20.500.12834/1114>
- Pérez Herrera, M. A. (2014). El bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, 11, 30-52. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695002>
- Pérez Porto, J. y Gardey, A. (2012). *Reggae: Qué es, características, definición y concepto*. <https://definicion.de/reggae/>
- Pineda Salazar, M. (2012, 20 de octubre). *Víctor Vargas, Julio Ojito y Pacho Galán: Propuesta de un nuevo himno para el departamento del Atlántico* [publicación de Facebook]. [https://www.facebook.com/ALCALDEQUILLA/posts/victor-vargas-julio-ojito-y-pacho-galanpropuesta-de-un-nuevo-himno-para-el-depar/478233298883239/?locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/ALCALDEQUILLA/posts/victor-vargas-julio-ojito-y-pacho-galanpropuesta-de-un-nuevo-himno-para-el-depar/478233298883239/?locale=es_LA)
- Portaccio Fontalvo, J. (1995). *Colombia y su música. Volumen 1. Canciones y fiestas de las Llanuras Caribe y Pacífica y las Islas de San Andrés y Providencia*. Logos Diagramación.
- Portacio Hernández, J. E. (2022). *Dos composiciones, a partir de la fusión de elementos musicales del jazz, rock y el porro* [Tesis de grado]. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/18301>

- Portal Vallenato. (2021, 17 de noviembre). *La vieja Sara, dueña de una de las dinastías más famosas del vallenato: Zuleta Díaz*. <https://portalvallenato.net/2021/11/17/la-vieja-sara-duena-de-una-de-las-dinastias-mas-famosas-del-vallenato-zuleta-diaz/>
- Quiroz Otero, C. (1983). *Vallenato. Hombre y canto*. Ícaro.
- Radio Nacional de Colombia. (2018, 22 de enero). *Un cuarto de siglo sin Edmundo Arias*. <https://www.radionacional.co/cultura/un-cuarto-de-siglo-sin-edmundo-arias>
- Radio Nacional de Colombia. (2020). *Podcast*. <https://www.radionacional.co/podcast/en-nuestra-lenguacreole/musica-soca>
- Radio Nacional de Colombia. (2021, 26 de abril). *Los 80 años de Sergio Moya Molina*. <https://www.radionacional.co/musica/bandas-colombianas/los-80-anos-de-sergio-moya-molina>
- Riño Mindiola, L. M. (2022). *Puya y Paseo vallenato en una adaptación para cuarteto de cuerdas “Transcripción y Adaptación de Francisco el hombre (Puya) y Qué triste me dejás (Paseo) obras del maestro Luis Enrique Martínez para dos violines, viola y violonchelo”* [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional. <https://repositorio.upn.edu.co/server/api/core/bitstreams/969761a2-0cf7-40e4-beb9-3c9644703916/content>
- Sabbatella Riccardi, P. (2005). “Esa música me suena, pero... ¿cómo se llama?”. *Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación)*, 15. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/download/9755/9189>
- Sabido Sánchez, F. (2013, 27 de junio). *Poetas siglo XXI Antología Mundial: Jorge Artel* [Entrada de blog]. Poetas siglo XXI. <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2013/06/jorge-artel-10142.html>
- Salazar Piña, J. A. (2020). *Made in Colombia. Une analyse ethnographique de la fabrication des musiques (afro) colombiennes* [Trabajo de grado]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/79126>
- Samper Pizano, D. (s. f.). Biografía de Rafael Escalona. *El Vallenato*. <https://www.elvallenato.com/artistas/biografia.php?artista=89&mas=Rafael%20Escalona>
- Sánchez Aguirre, R. A. (2010). Música e identidad colectiva en San Andrés Isla. *A Contratiempo*, 15. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/articulos/musica-e-identidad-colectiva-en-san-andres-isla.html>
- Sánchez Aguirre, R. A. (2015). Música reggae y modulaciones sociales: notas acerca de la relación individuo-grupo en una isla caribeña. *Hallazgos*, 12(24). [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S179438412015000200010](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S179438412015000200010)
- Sistema Nacional de Información Cultural (Sinic). (2018). [www.sinic.gov.co](http://www.sinic.gov.co)
- Tapia Tietjen, J. (2021). *El porro colombiano*. <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/4491/el-porro-colombiano>
- Urbina Santafé, J. Y. (2016). *El porro en las cuatro suites colombianas de Gentil Montaña para guitarra: análisis y producción compositiva* [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1613/TE11618.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Valencia Rincón, V. (2004). *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura. <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Cartilla-de-iniciaci%C3%B3n-musical-Pitos-y-tambores.aspx>
- Valencia, V. (1999). *Música tradicional y popular de la isla de Providencia* (transcripciones musicales).

- Vergara, J. M. y Garcés González, J. L. (1998). *Pablito Flórez*. Departamento de Córdoba. Secretaría de Cultura. [https://culturadecordoba.tripod.com/musicos/pablo\\_florez\\_biografia.html](https://culturadecordoba.tripod.com/musicos/pablo_florez_biografia.html)
- Villamizar, A., Llanos, C., Acosta, L., Romero, R., Durán, S. y Durán, S. (2013). *Plan de Salvaguardia para la Música Tradicional del Caribe Colombiano*. Ministerio de Cultura. <https://patrimonio.mincultura.gov.co/SiteAssets/Paginas/PES-Elvallenato,m%C3%BAsica-tradicional-de-la-regi%C3%B3n-del-Magdalena-Grande/16-La%20m%C3%BAsica%20vallenata%20tradicional%20del%20Caribe%20colombiano%20%20PES.pdf>
- Viloria Garces, S. M., Newball Cardozo, K. y Acosta Pomare, M. (2014). *Show me your motion*. Ministerio de Cultura.
- Wallis, R. Malm, K. (1984). *Big sounds from small peoples: The music industry in small countries*. Constable.
- Zapata, D. (1962). La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. *Revista Colombiana de Folklore*, 7, 187-204.

## SOBRE LOS AUTORES

### MICHELLE LEYGUE ANDRADE

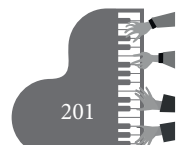
Pianista con énfasis en piano acompañamiento por la Universidad Nacional de Colombia, arquitecta por la Universidad de América y magíster en Rehabilitación de Edificios por la Université du Havre. Es coautora del libro *A cuatro manos. Folclor colombiano en el piano* (2020). Cuenta con experiencia docente en instituciones como el Conservatorio del Tolima, la Orquesta Sinfónica Juvenil y la Universidad de Cundinamarca. Actualmente se desempeña como docente de piano en el programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional y en el Colegio Andino.

### HÉCTOR WOLFGANG RAMÓN ROJAS

Percusionista y magíster en Musicoterapia por la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como docente en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Cuenta con amplia experiencia investigativa en entornos universitarios, con énfasis en pedagogía musical e inclusión educativa. Ha participado como autor en los libros *Música en el Aula. Orientaciones y estrategias para el arte y la escuela* (2023) y *Fundamentos de Educación Musical. Cinco propuestas en clave de pedagogía* (2018).

### ROGELIO ALBERTO GARCÍA HENAO

Licenciado en Pedagogía Musical por la Universidad Pedagógica Nacional. Pianista de la agrupación Isidore Ducasse Jazz Blues Band e integrante del grupo de investigación Pedagogía Musical y Ciudadanía. Es coautor del libro *A cuatro manos. Folclor colombiano en el piano* (2020). Desde 2001 se desempeña como docente en la Universidad Pedagógica Nacional, donde ha desarrollado una amplia trayectoria en formación musical y procesos pedagógicos.





## GERMÁN DARÍO PÉREZ SALAZAR

Pianista, compositor y docente universitario. Maestro en Artes Musicales por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y magíster en Músicas Colombianas por la Universidad El Bosque. Su obra establece un diálogo entre tradición y contemporaneidad, y se ha consolidado como referente dentro de la música instrumental andina colombiana. En 1986 fundó el trío Nueva Colombia, con el cual ha desarrollado una trayectoria sostenida en creación, interpretación y proyección musical. Ha recibido más de 30 premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional, otorgados por festivales y diversas entidades culturales. Actualmente es docente de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Pontificia Universidad Javeriana, y se desempeña como asesor en música de la Fundación Desarrollarte.



*Caribe colombiano en el piano a cuatro manos*  
editado por la Universidad Pedagógica Nacional, fue compuesto  
en caracteres de la fuente Minion Pro y se imprimió en los talleres  
de Carvajal Soluciones de Comunicaciones S. A. S.

Serie  Colección  
Música  Artes para la Educación

*Caribe colombiano en el piano a cuatro manos* es una invitación a redescubrir la riqueza sonora del Caribe colombiano a través del encuentro entre tradición y creación contemporánea. Este libro presenta la adaptación de doce piezas representativas al formato de piano a cuatro manos, resultado de un proceso investigativo y artístico que explora sus posibilidades pedagógicas, estéticas y expresivas.

Fruto de un proyecto galardonado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá (2023), la obra continúa una línea que busca integrar la música colombiana en la formación pianística. Frente a un repertorio dominado por tradiciones centroeuropeas, propone fortalecer el aprendizaje colaborativo, la escucha activa y el desarrollo técnico desde las músicas propias del país.

Incluye partituras y herramientas analíticas y didácticas para comprender géneros y ritmos del Caribe —zonas Insular, Oriental y Occidental—. Con distintos niveles de dificultad, está dirigido a estudiantes e intérpretes en formación.

Respetuoso de la tradición y abierto a su resignificación, este libro aporta a la educación musical y a la valoración del patrimonio colombiano.

