

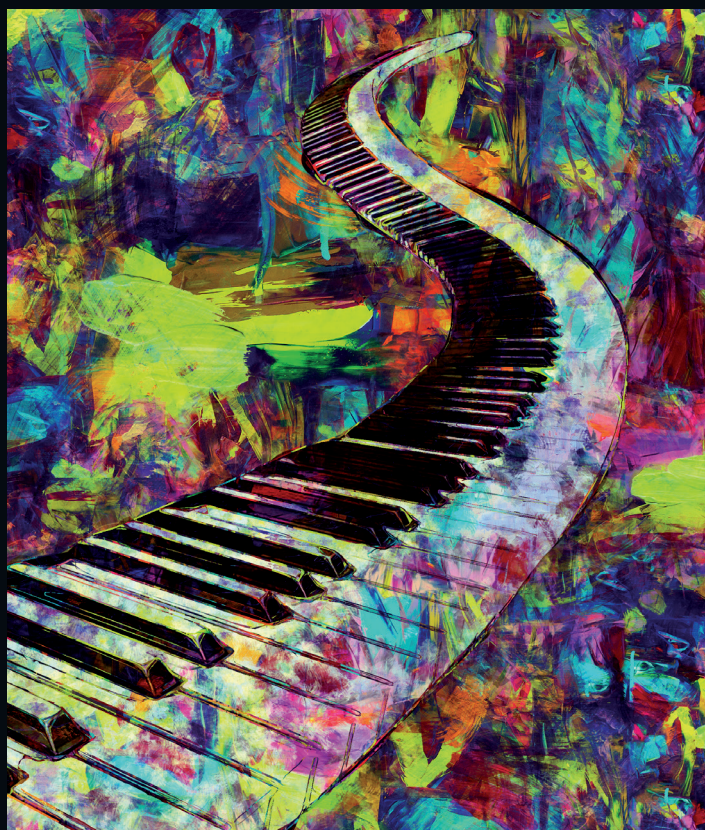
Serie
Música

Colección
Artes para la Educación

A cuatro manos

Folclor colombiano en el piano

Michelle Leygue Andrade
Germán Darío Pérez Salazar
Miyer Garvin Goenaga
Rogelio Alberto García Henao



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores



A cuatro manos

Folclor colombiano en el piano

Michelle Leygue Andrade
Germán Darío Pérez Salazar
Miyer Garvin Goenaga
Rogelio Alberto García Henao

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



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

A cuatros manos. Folclor colombiano en el piano
Michelle Leygue Andrade, Germán Darío Pérez Salazar,
Miyer Garvin Goenaga, Rogelio Alberto García Henao.
Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2020
218 páginas. – (Colección Artes para la Educación. Serie Música)
Incluye: Referencias bibliográficas

ISMN: 979-0-801649-09-6

1. Música para Piano – Partituras. 2. Música Popular Colombiana - Partituras. 3. Música Instrumental – Partituras.
4. Compositores Colombianos – Partituras. I. Pérez Salazar, Germán Darío. II. Garvin Goenaga,
Miyer. III. García Henao, Rogelio Alberto, IV. Leygue Andrade, Michelle

786.2 . 21 ed.

A cuatro manos
Folclor colombiano en el piano

Leonardo Fabio Martínez Pérez
Rector

María Isabel González Terreros
Vicerrectora de Gestión Universitaria

John Harold Córdoba Aldana
Vicerrector Académico

Fernando Méndez Díaz
Vicerrector Administrativo y Financiero

Gina Paola Zambrano Ramírez
Secretaria General

© Universidad Pedagógica Nacional
© Germán Darío Pérez Salazar
Michelle Leygue Andrade
Miyer Garvin Goenaga
Rogelio Alberto García Henao

ISMN: 979-0-801649-09-6

DOI: <https://doi.org/10.17227/ae.2020.9096>

Primera edición, 2020



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

Preparación Editorial

Universidad Pedagógica Nacional

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Alba Lucía Bernal Cerquera
Coordinación

Maritza Ramírez Ramos
Edición

Miguel Ángel Pineda
Maritza Ramírez Ramos
Corrección de estilo

Mauricio Esteban Suárez
Diagramación y diseño de carátula

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.S
Xpress/Kimpres
Impresión

Bogotá, D. C., 2020

Fechas de evaluación: 04-04-2019 / 07-04-2019

Fecha de aprobación: 06-06-2019

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

Prohibida la reproducción total o parcial sin permiso escrito
de la Universidad.

CONTENIDO

Agradecimientos	11
Introducción.....	13
Biografía de los compositores.....	17
Juancho Polo Valencia (1918-1978)	17
Rafael Escalona (1927-2009)	18
María Cecilia Francis Hall (1931).....	18
Elías M. Soto (1858-1944).....	19
Francisco Cristancho (1905-1977).....	19
Pacho Galán (1904-1988)	20
Bonifacio Bautista (1908-1999).....	20
José Barros (1915-2007)	20
Antonio María Peñaloza (1916-2005).....	21
Lucho Bermúdez (1912-1994).....	21
Género bambuco	23
Bambuco en la región Pacífica	24
El currulao.....	24
Características musicales	24
<i>Caderona</i>	25
El abozao	30
Características musicales	30
<i>La guitarra desbaratá</i>	31

Bambuco en el Valle del Cauca	36
Bambuco patiano	36
Características musicales	36
<i>La picada maliciosa</i>	37
Bambuco en la región Andina.....	44
Bambuco fiestero	44
Características musicales	44
Bambuco lírico	44
Características musicales	44
<i>Brisas del Pamplonita</i>	45
<i>Bochica</i>	55
Género cumbia	61
Características musicales	61
<i>El alegre pescador</i>	63
La gaita.....	70
Características musicales	70
<i>Tolú</i>	71
Género chandé.....	77
Características musicales	77
<i>Te olvidé</i>	79
Género porro	87
Porro tapao	87
Características musicales	87
Porro palitiao o pelayero.....	88
Características musicales	88
<i>Boquita salá</i>	91
El carimbó	96
Características musicales	96
<i>Andrea baila</i>	99
Porro chocoano	104
Características musicales	104
<i>Maximina</i>	107
El aguabajo	112
Características musicales	112
<i>Parió la luna</i>	113

Género vallenato	119
Merengue.....	120
Características musicales	120
Puya.....	121
Características musicales	121
Paseo	122
Características musicales	122
Son.....	123
Características musicales	123
<i>Alicia adorada</i>	125
<i>El testamento</i>	133
Género joropo	139
Tipos de joropo según los parámetros ritmo-armónicos de los golpes llaneros.....	140
San Rafael	140
Características musicales	140
<i>San Rafael en el puerto</i>	143
Quirpa.....	150
Características musicales	150
<i>Quirpa</i>	151
Zumba que zumba	156
Características musicales	156
<i>Zumba que zumba</i>	157
Periquera	164
Características musicales	164
<i>Periquera</i>	165
Género pasillo.....	175
Características musicales	175
<i>Desde lejos</i>	177
Género guabina	185
Características musicales	185
<i>Como agua</i>	187
Género calypso	199
Características musicales	199
<i>David juega</i>	201
<i>Beautiful San Andrés</i>	207
Conclusiones	213
Referencias	215
Sobre los autores	217

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Estructura rítmica del bambuco	23
Figura 2. Ejemplo de síncopa caudal	24
Figura 3. Ritmos básicos del currulao.....	25
Figura 4. Base de abosao.....	30
Figura 5. Patrón rítmico de la cumbia.....	62
Figura 6. Patrón rítmico de la gaita	70
Figura 7. Patrón rítmico del chandé	77
Figura 8. Ritmo de porro sabanero sección de trompetas.....	88
Figura 9. Ritmo de porro sabanero sección clarinetes.....	88
Figura 10. Ritmo de porro palitiao introducción danza.....	89
Figura 11. Ritmo de porro palitiao sección trompetas	89
Figura 12. Estructura rítmico armónica del carimbo	97
Figura 13. Base porro chocoano.....	105
Figura 14. Base de aguabajo.....	112
Figura 15. Patrón rítmico del merengue	120
Figura 16. Patrón rítmico del puya.....	121
Figura 17. Patrón rítmico del paseo.....	122
Figura 18. Patrón rítmico de la son.....	123
Figura 19. Base acompañante del joropo por derecho	139
Figura 20. Base acompañante del joropo por corrido	139

Figura 21. Base acompañante del joropo en chipola	140
Figura 22. Estructura armónica de los golpes san Rafael	141
Figura 23. Estructura armónica de los golpes quirpa	150
Figura 24. Estructura armónica del zumba que zumba.....	156
Figura 25. Estructura armónica de la periquera.....	164
Figura 26. Inicio de frase del pasillo	175
Figura 27. Estructura rítmica del vals y el pasillo, con variantes.....	176
Figura 28. Base rítmica del torbellino y la guabina.....	185
Figura 29. Estructura rítmico-armónica de calypso	199



ÍNDICE DE OBRAS

Obra	Autor	Ritmo	Página
Nivel básico			
Beautiful San Andrés	María C. Francis Hall	Calypso	207
David juega	Rogelio Alberto García	Calypso	201
Nivel intermedio			
Alicia adorada	Juancho Polo Valencia	Son vallenato	125
Andrea baila	Rogelio Alberto García	Carimbó	99
Brisas del Pamplonita	Elías M. Soto	Bambuco andino	45
Bochica	Francisco Cristancho	Bambuco andino	55
Boquita salá	Pacho Galán	Porro tapao	91
Caderona	Anónimo	Currulao	25
El alegre pescador	José Barros	Cumbia	63
El testamento	Rafael Escalona	Paseo vallenato	133
La guitarra desbaratá	Folclor chocoano	Abozao	31
La picada maliciosa	Folclor patiano	Bambuco patiano	37
Maximina	Folclor chocoano	Porro chocoano	107

Parió la luna	Folclor chocoano	Aguabajo	113
Periquera	Golpe llanero	Periquera	165
Quirpa	Golpe llanero	Quirpa	151
Te olvidé	Antonio M. Peñaloza	Chandé	79
Tolú	Lucho Bermúdez	Gaita	71

Nivel avanzado

Como agua	Germán Darío Pérez	Guabina	187
Desde Lejos	Bonifacio Bautista	Pasillo	177
San Rafael en el puerto	Golpe llanero	San Rafael	143
Zumba que zumba	Golpe llanero	Zumba que zumba	157

AGRADECIMIENTOS

Los autores desean manifestar un cordial agradecimiento a las siguientes personas e instituciones, sin cuya colaboración no habría sido posible la producción y divulgación de esta obra; ellos son: Francisco Abelardo Jaimes Carvajal, por su asesoría conceptual, su paciencia y la organización de los textos en el proceso investigativo; Héctor Ramón, por su apoyo logístico; Fabio Ernesto Martínez Navas, por su asesoría técnica y sus apreciaciones que contribuyeron a la clasificación de las obras y a pensar en la manera como ellas serán aplicadas en el espacio académico Instrumento Armónico; María Emilia Rojas Pinzón, por su apoyo bibliográfico, la gestión de materiales y permitir el desarrollo de las interminables sesiones de trabajo en la biblioteca de la sede El Nogal de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN); a los monitores David Chabur, Raúl Peñalosa, Wilmar Quiceno, Paula Julio y Diego Blanco, por su apoyo en la revisión y transcripción de partituras y en el proceso de consulta y recolección de la información; a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y a los maestros del área de piano, particularmente a Pedro Mejía y Rosalba Reina, por toda la colaboración brindada en la socialización del proyecto, efectuado en diciembre de 2017; a los docentes de la licenciatura en música de la UPN, por sus valiosas observaciones, que fueron tenidas en cuenta para esta cartilla; a todo el personal de la Subdirección de Gestión de Proyectos-CIUP, que ha hecho posible que este trabajo salga a la luz, y finalmente a la Universidad Pedagógica Nacional, por darle la oportunidad a los músicos artistas para desarrollar procesos investigativos que involucran, en gran medida, la parte creativa.

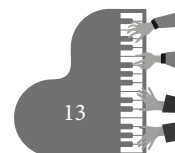
INTRODUCCIÓN

La música se constituye en parte fundamental para la construcción de la identidad de un pueblo. Ella refleja costumbres, tradiciones, creencias y sentires de un pueblo; en otras palabras, muestra su realidad. Dentro de estas dinámicas de los pueblos surge un tipo de música que recibe el calificativo de folclórica, la cual se define básicamente como aquella que se transmite de manera oral y se produce, generalmente, en las poblaciones rurales de un país.

Junto a esta encontramos la música popular, que data desde los siglos XVIII y XIX, la cual se desarrolla en Europa y en América, caracterizada por contener elementos de la música clásica o académica, pero es más sencilla de interpretar y de escuchar, y a diferencia de la música folclórica, la popular es compuesta y escrita.

El objetivo de este libro es recopilar música folclórica y popular colombiana para adaptarla al piano, un instrumento ligado a la música clásica europea, y de esta manera dar a conocer estas músicas en el ámbito académico. En un principio la intención de nosotros, los autores, era abarcar los ritmos presentes en todas las regiones de Colombia, pero a medida que el trabajo fue avanzando nos dimos cuenta de la imposibilidad de realizar la titánica tarea de adaptar los más de mil ritmos colombianos existentes. Además, dentro de las fuentes consultadas, no encontramos información musical suficiente para poder tener una base sólida y no caer en errores conceptuales. Por lo tanto, nos centramos en algunos aires presentes en las regiones Pacífica, Amazónica, Andina, Llanera y Caribe, de las cuales encontramos información consistente y apropiada para nuestro trabajo.

Como punto de partida recurrimos a la antropología como disciplina, al tener en cuenta como referentes las investigaciones de Guillermo Abadía Morales y Samuel Bedoya Sánchez, cuyos planteamientos opuestos construyeron la postura teórica para elaborar el presente libro.



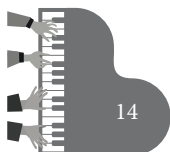
Para Abadía, la clasificación de un género musical depende de su ubicación geográfica y las costumbres religiosas y socioculturales de la población, sin excluir las mezclas interraciales o limitarse a una región determinada. Su análisis se sustenta en rasgos étnicos africanos, indígenas y españoles, desde la perspectiva histórica y el proceso de mestizaje. Para Bedoya la clasificación de las músicas tradicionales colombianas obedece a las relaciones dinámicas entre las poblaciones, lo que genera conceptos más amplios y posibilita la descripción más concreta de las realidades musicales de diferentes regiones del país. De esta manera se permite identificar las características comunes entre géneros musicales geográficamente distantes y sin una aparente relación entre sí, tomando en cuenta, por ejemplo, rutas comerciales fluviales y riverañas, para así entender cómo estas acoplaron aspectos musicales entre diferentes géneros tradicionales.

Desde la posición de ambos investigadores es posible concluir lo siguiente:

- La visión de Abadía describe una realidad histórica local sin tratar aspectos musicales académicos, dejando de lado las dinámicas propias de tipo comercial entre regiones y los productos sonoros que surgen de este intercambio entre poblaciones.
- Bedoya se aparta del concepto de región como un modelo estático, creando estructuras más amplias que nos permiten la comprensión de las músicas tradicionales colombianas, las cuales son producto de un proceso dinámico de interfluencias —término usado por Bedoya— entre las regiones.

Dado que el interés de la investigación se centró en lo musical, escogimos la postura de Samuel Bedoya, apartándonos de un concepto estático de región y abrimos la discusión en torno a la clasificación de los ritmos colombianos existentes de regiones apartadas entre sí, pero con características musicales similares dentro un solo término. Concluimos que el término *género* cumple con las condiciones adecuadas dentro de su significado para la clasificación utilizada en este libro.

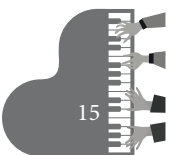
Según la definición que se encuentra en el diccionario de la Real Academia Española (RAE), la palabra *género*, en el sentido del campo de las artes, significa “cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido”. De acuerdo con esta definición, se propone realizar una clasificación aplicando este término a músicas tradicionales colombianas que, a pesar de tener nombres y pertenecer a regiones diferentes, guardan similitudes desde el lenguaje musical; estas presentan diferencias en aspectos como organología, melodía y función social, entre otros.



Lo innovador que puede tener este libro es precisamente la adaptación de obras musicales pensadas para otro tipo de formatos (voz, voz-baile, instrumentos de cuerda, percusión y de viento) al lenguaje pianístico para la música de cámara, las cuales muy seguramente no fueron pensadas para el piano.

Si bien este material fue pensado en un principio para ser utilizado en la Universidad Pedagógica Nacional, específicamente para la asignatura Instrumento Armónico en todos sus niveles, queda abierta la posibilidad para que sea usado en otros medios académicos y no académicos.

Para continuar con la tendencia que se observa en las instituciones de educación musical en el país, la de incluir en su repertorio formativo música colombiana, este trabajo es un aporte más con el que se quiere consolidar este movimiento y de esta manera darle la importancia a la música colombiana en el medio académico que hace tiempo debería tener.



BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES

Juancho Polo Valencia (1918-1978)

Juan Manuel Polo Cervantes nació en Concordia, corregimiento del Cerro de San Antonio (Magdalena), el 18 de septiembre de 1918, y murió en Fundación (Magdalena) el 22 de julio de 1978. Hay varias versiones sobre las cuales se basa la inclusión del apellido “Valencia” en su nombre artístico, una dice que fue apodado por sus amigos así para relacionar sus capacidades para declamar poesía con el apellido del poeta colombiano Guillermo Valencia; otra de las versiones señala que a sus 24 años decidió tomar el apellido del poeta, dada la admiración que sentía por él.

Juancho Polo Valencia fue un cantautor y acordeonero que creó un estilo propio al que llamó “Polo son”, el cual es considerado por los historiadores como uno de los pilares del vallenato raizal. Su obra cúlpe fue “Alicia Adorada”, compuesta y dedicada a su primera esposa Alicia Cantillo, fallecida a causa de una preclamsia. Esta canción fue estrenada y dada a conocer por Alejo Durán, otro juglar, durante el primer Festival Vallenato, en el cual fue coronado como primer rey del Festival de la Leyenda Vallenata.

Entre su obra se destacan, entre otras, “Sí, sí, sí”, “Lucero Espiritual”, “El pájaro carpintero”, “Vení, vení”, “Saludo a Venezuela”, “Marleny”, “El provincianito”, “El paseo de Concordia”.

Fuentes digitales consultadas

Díaz, J. (2018, 18 de septiembre). 100 años del natalicio de Juancho Polo Valencia, el juglar olvidado. *El Heraldó*. <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/100-anos-del-natalicio-de-juancho-polo-valencia-el-juglar-olvidado-543466><https://www.elheraldo.co/entretenimiento/100-anos-del-natalicio-de-juancho-polo-valencia-el-juglar-olvidado-543466>

Elvallenato.com. *Biografía de Juancho Polo Valencia*. <https://www.elvallenato.com/artistas/biografia.php?artista=254&mas=Juancho%20Polo%20Valencia><https://www.elvallenato.com/artistas/biografia.php?artista=254&mas=Juancho%20Polo%20Valencia>

Franco, J. (1998, 22 de julio). *Juancho Polo al cantar es la ciencia*. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-812384><https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-812384>

Radio Nacional de Colombia. (2018, 16 de septiembre). *Los 100 años de Juancho Polo Valencia*. <https://www.radionacional.co/noticia/musica/los-100-anos-de-juancho-polo-valencia><https://www.radionacional.co/noticia/musica/los-100-anos-de-juancho-polo-valencia>

El Tiempo. (2008). Juancho Polo, casi olvidado a 30 años de su muerte. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4388143>



Rafael Escalona (1927-2009)

Rafael Calixto Escalona Martínez nació en Patillal (Cesar) el 27 de mayo de 1927 y falleció en Bogotá el 13 mayo de 2009. El maestro Escalona es un caso particular en la música en general y en el vallenato en particular, ya que provenía de una familia adinerada a diferencia de la mayoría de los compositores de este género. No interpretaba ningún instrumento y rara vez cantaba, de manera tal que se presume que el proceso de composición se complementaba con la colaboración de algún intérprete que, al escuchar la melodía, la reproducía en su instrumento.

Aun cuando su obra es extensa, vale la pena mencionar que su aporte a la música vallenata va más allá, ya que fungió como funcionario público, diplomático, auditor, y fiscal. Fue además cofundador del Festival de la Leyenda Vallenata en 1968.

Uno de los más reconocidos compositores vallenatos con una extensa lista de canciones, entre ellas: “La casa en el aire”, “El testamento”, “El profesor Castañeda”, “El bachiller”, “La brasilera”, entre otras.

Fuentes digitales consultadas

- Cortés, J. (1999, diciembre). Rafael Escalona. Clásico del vallenato. *Credencial Historia*. <http://www.banrep-cultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/rafael-escalona-clasico-del-vallenato>
- Ecured. (s. f.). *Rafael Escalona*. https://www.ecured.cu/Rafael_Escalonahttps://www.ecured.cu/Rafael_Escalona
- Prensa Sayco. (2018, 7 de marzo). *Rafael Escalona*. <http://sayco.org/rafael-escalona/http://sayco.org/rafael-escalona/>

María Cecilia Francis Hall (1931)

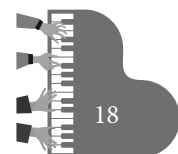
Nació en 1931. Gestora cultural, música, escritora, compositora e investigadora, oriunda de la Isla de San Andrés, que se ha destacado por su labor cultural; se desempeñó como directora de la Casa de la Cultura de North End y ha favorecido la difusión de la danza raizal. Es muy reconocida por la composición de “Beautiful San Andrés” realizada en 1972 y que el 19 de noviembre de 2012, mediante ordenanza n.º 015 del mismo año, fue declarado himno oficial de la Isla de San Andrés.

Es un referente de la cultura sanandresana, escritora del libro *Compendio de cultura popular tradicional de las islas de San Andrés y Providencia*, publicado en el año 1991.

En 2016 recibió el reconocimiento a la dedicación de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas, entregado por el programa Dirección de Poblaciones del Ministerio de Cultura.

Fuentes digitales consultadas

- Elisleño.com (2016, 7 de agosto). *Miss Cecilia Francis Hall: distinguida por MinCultura*. http://www.xn--elisleo-9za.com/index.php?option=com_content&view=article&id=11809:miss-chiqui-francis-distinguida-por-mincultura&catid=39:cultura&Itemid=82
- Raga, J. (2016, 11 de agosto). Big Up Miss Chiqui. *El Isleño*, 101. https://issuu.com/el_isleno/docs/el_isle__o_101/6https://issuu.com/el_isleno/docs/el_isle__o_101/6



Sánchez, R. (2010, septiembre). Música e identidad colectiva en San Andrés Isla. *A contratiempo. Revista de música en la cultura*, 15. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/articulos/msica-e-identidad-colectiva-en-san-andres-isla.html><http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/articulos/msica-e-identidad-colectiva-en-san-andres-isla.html>

Elías M. Soto (1858-1944)

José Elías Mauricio Soto Uribe nació el 22 de septiembre de 1858 en Valle de Tonchalá, Cúcuta (Norte de Santander) y murió el 11 de octubre de 1944 en su ciudad natal. Fue un músico y compositor ampliamente galardonado y homenajeado en vida, en su tierra natal. Se desempeñó durante toda su vida artística como director-fundador de la Banda El Progreso de Cúcuta.

Dentro de su obra se destacan: “Chichonera” (pasillo), “Los parques”, “Fiesterito” (bambuco), “Himno a Mercedes Abrego”, “Te amo y te amaré”, “Rogad por mí”, entre otras. Su más destacada obra es “Brisas del Pamplonita”, denominada como el himno regional de Cúcuta, la cual lo inmortalizó y le dio reconocimiento a nivel nacional, compuesta el 2 de abril de 1892 para la conmemoración del natalicio de Francisco de Paula Santander, cuya letra fue hecha por el compositor, músico, poeta y militar Roberto Irwin Vale.

Fuentes digitales consultadas

Ecured. (s. f.). *José Elías Mauricio Soto Uribe*. https://www.ecured.cu/Jos%C3%A9_El%C3%ADas_Mauricio_Soto_Uribe#Fuentes

Raynaud, G. (2018, 29 de diciembre). Las Brisas del Pamplonita. *La Opinión*. <https://www.laopinion.com.co/memorias/las-brisas-del-pamplonita-168453#OP>

Cucutanuestra.com. (s. f.). *Elías Mauricio Soto (1858 - 1944)*. <https://www.cucutanuestra.com/temas/historia/personajes-de-nuestra-historia/elias-mauricio.soto.htm>

Francisco Cristancho (1905-1977)

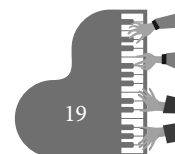
Francisco Cristancho nació en Iza, Boyacá, el 27 de septiembre de 1905 y murió en Bogotá el 9 de febrero de 1977. Además de compositor, Cristancho fue arreglista, trompetista y guitarrista.

Durante su estadía en España compuso su obra más conocida, el bambuco “Bochica”. Este popular bambuco fue compuesto por Cristancho como parte de su serie de temas musicales a los que les dio nombres de caciques indígenas: “Bochica”, “Bachué” “Bacatá”, “Guatavita”, “Chía”, “Tequendama”, “Santaferena”, “Monserrate” entre otros.

Fuentes digitales consultadas

Geografía Cultural de Boyacá (s. f.). Francisco Cristancho Camargo. http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=209&Itemid=40

Piragua. (2010, 17 de septiembre). *Francisco Cristancho*. paris CUMBIA. Los mejores videos de música colombiana y latina. <http://pariscumbia.over-blog.com/article-francisco-cristancho-57229014.html>



Pacho Galán (1904-1988)

Francisco Galán Blanco nació en Soledad (Atlántico) el 4 de octubre de 1906 y murió en Barranquilla el 21 de julio de 1988. Conocido como Pacho Galán, fue cantante, músico, arreglista, compositor, director de orquestas colombianas y el creador del merecumbé.

Además del merecumbé creó más de diez ritmos bailables de los cuales trascendieron en menor grado: el chiquichá (Camino culebrero, Al mar, etc.); el bambugay, mezcla de bambuco y gaita, del cual hizo un solo número con ese mismo título. Hizo también otros ritmos de menor importancia denominados Caminaito y Ritmo Pa. Compuso en todas las modalidades, desde boleros hasta pasillo, pasando por valeses y torbellinos y creó también una buena cantidad de porros tan famosos como: “El brazaletes” (La butifarra de Pacho), “El collar rosado”, “Marquitos Vanegas”, “Mario Jimeno”, “Boquita Salá” y “Barranquilla”.

Fuentes digitales consultadas

Ecos Culturales. (2011, 3 de febrero). *Biografía de Pacho Galán*. <http://dialogosculturales.blogspot.com/2011/02/biografia-de-pacho-galan.html>

Bonifacio Bautista (1908-1999)

José Bonifacio Bautista Gévez nació en Pamplona el 7 de noviembre de 1908 y murió en Cali el 1 de noviembre de 1999. Además de compositor fue un virtuoso ejecutante de armonio, violín, piano, clarinete e instrumentos de cuerdas.

A la edad de dieciocho años inició su actividad como compositor de música en una amplia gama de ritmos como boleros, danzas, pasillos, bambucos y demás. Compuso temas como “Adioses”, “Desde lejos”, ambos pasillos; “Arreboles”, “Ay sos camisón rosao”; el bambuco “Paisano”; “Sol de mi tierra”, “La gaitana”, “Mónica”, “Mi patria chica”, “Allá arriba en aquel alto”, “Solo”, “Pobre diablo”, “Festival huilense”, “Campesino de Colombia”, “Chepito”, “Si tú quisieras”, “Pamplonilla La Loca” y muchísimos más.

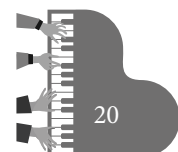
José Barros (1915-2007)

José Benito Barros Palomino nació en El Banco, Magdalena, el 21 de marzo de 1915 y murió el 12 de mayo del 2007 en Santa Marta. Compositor colombiano que escribió canciones en tiempo de bolero, currulao, vallenato, pasillo y cumbia. Es recordado como el creador del Festival de la Cumbia.

Una de sus obras más conocidas es la cumbia “La Piragua”. Además de esta obra se destacan composiciones como “El gallo tuerto”, “Momposina”, “El alegre pescador”, “El vaquero”, “Pesares”, “Dos claveles”, “La llorona locao”, o “Navidad negra”.

Fuentes digitales consultadas

Bassi, R. (2015, 21 de marzo). La historia de José Barros, el Gran Cantor del Río. *El Heraldo*. <https://www.elheraldo.co/cultura/jose-barros-el-de-la-piragua-188506>



Antonio María Peñaloza (1916-2005)

Antonio María Peñaloza nació el 25 de diciembre de 1916 en Plato (Magdalena) y murió el 18 de julio del 2005 en Barranquilla. El maestro Peñaloza fue compositor, arreglista, trompetista y folclorista colombiano.

Adquirió mucho éxito con el arreglo en ritmo de garabato del poema del español Mariano San Idelfonso, “Te olvidé”, que se convirtió en el himno del Carnaval de Barranquilla.

Otros temas son “Adiós Fulana”, interpretado por Totó La Momposina, “Danza al Sol”, “Mátese Media Vaca”, “Mochilismo”, “Ripiti Ripititi”.

Fuentes digitales consultadas

Fundación Magdalena. (2011). *Antonio María Peñaloza Cervantes*. <http://fundacionmagdalena.blogspot.com/2011/05/antonio-maria-penaloz-cervantes.html>

Lucho Bermúdez (1912-1994)

Luis Eduardo Bermúdez Acosta nació en Carmen de Bolívar el 25 de enero de 1912 y murió en Bogotá el 23 de abril de 1994. Más conocido como Lucho Bermúdez, fue un músico, compositor, arreglista, director e intérprete colombiano.

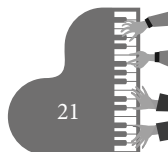
Este gran compositor colombiano es recordado entre otras cosas por ser el primero que transcribió para orquesta los ritmos de porro, gaita, mapalé y cumbia, entre otros típicos colombianos. Fue uno de los responsables por haber hecho que la cumbia y el porro se convirtieran en estandartes de la música colombiana a nivel internacional desde 1940. Compuso alrededor de 1000 temas, entre ellos porros, cumbias, gaitas, fandangos, mapalés, paseos, merengues, torbellinos, pasillos, joropos, bossa novas, tangos, mambos, chirivicos, chachachás, salsas, guarachas, joropos y jalaítos, lo que demuestra su versatilidad para incorporarse en los diferentes géneros. Además, inventó nuevos ritmos como el tumbasón y el patacumbia.

Algunos de sus temas tropicales más recordados son “San Fernando”, “Carmen de Bolívar”, “Salsipuedes”, “Tolú”, “Prende la vela”, “Danza negra”, “Calamari”, “Marbella”, “Gloria María”, “Caprichito”, y algunos pasillos como “Pasión” y “Dos almas unidas”.

Fuentes digitales consultadas

Calameo (s. f.). *Biografía de Lucho Bermúdez*. <https://es.calameo.com/read/0025659925203a1b66379>

Colombia.com. (s. f.). *Luis Eduardo Bermúdez*. <https://www.colombia.com/biografias/musica/sdi/106223/luis-eduardo-bermudez>



Género bambuco

El bambuco es un género vocal e instrumental, el cual, como la mayoría del folclor del territorio colombiano, es el producto del mestizaje de la raza indígena, africana y española. Si bien es posible rastrear el origen de este género en la región del Cauca, el bambuco se fue extendiendo a la costa Pacífica y a la región Andina, convirtiéndose en una manifestación cultural connatural a estas. Según la región en la que se encuentre, el bambuco toma características y denominaciones particulares (Bedoya, 1987).

Como evidencia de su origen africano se encuentra la hipótesis de Alejandro Ulloa (1985), quien propone que el bambuco andino, el bambuco viejo y el currulao nacen en la hacienda esclavista del Gran Cauca.

El contenido expresivo del bambuco varía según la ubicación geográfica en donde se da y así adquiere, en algunas veces, diferentes nombres.

Según Pardo y Pinzón (1961), en su libro *Rítmica y melódica del folclor chocoano*,

En Colombia, el bambuco es sin duda el más característico de los aires criollos. Su ritmo, y sobre todo sus ethos expresivo, varía en las distintas regiones del país: es lento y melancólico en los departamentos del Cauca y del Valle del Cauca; más bullicioso en Antioquia; soñador y o a veces un tanto humorístico en Cundinamarca y Boyacá, y más afirmativo y presuroso en los Santanderes. (p. 52)

La estructura rítmica del bambuco se construye sobre dos métricas de compás: 3/4 y 6/8, las cuales pueden aparecer simultáneamente, alternadas o individualmente; sin embargo, hoy en día la 6/8 es la más utilizada en la escritura, lo que facilita el proceso de lectura

En el bambuco la unidad máxima de subdivisión es la corchea.



Figura 1. Estructura rítmica del bambuco

Fuente: elaboración propia

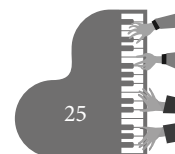
Una característica que define al bambuco es la que se conoce como síncope caudal (Miñana, 1987). Este concepto se da en la rítmica de la melodía y surge de la unión de la última corchea del compás con la primera del siguiente.



Figura 3. Ritmos básicos del currulao

Fuente: Marulanda (1984)

<h1>Caderona</h1>		Compositor: anónimo
<p style="text-align: center;">Análisis formal</p> <ul style="list-style-type: none"> • Forma: <i>Intro.</i> - A - B - C-D- A' - Coda • Se presenta repetición de las secciones • Introducción corta de 4 compases • Coda de 4 compases 		<p style="text-align: center;">Análisis armónico</p> <ul style="list-style-type: none"> • Todas las secciones mantienen tónica y dominante
<p style="text-align: center;">Aspectos rítmicos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Métrica: 6/8 • División ternaria • Síncopa caudal 	<p style="text-align: center;">Aspectos y comportamientos melódicos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Articulaciones principales, <i>legatto</i>, <i>staccato</i>, acentos • Pregunta respuesta entre <i>primo</i> y <i>secondo</i> • Síncopa caudal • Acompañamiento arpegiado • Melodías con terceras y sextas 	<p style="text-align: center;">Características texturales de la obra</p> <ul style="list-style-type: none"> • Textura principal, melodía más acompañamiento
<p style="text-align: center;">Tonalidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • Do menor 		<p style="text-align: center;">Nivel</p> <ul style="list-style-type: none"> • Intermedio



CADERONA

Piano secondo

Currulao

Anónimo

♩. = 110

Measures 1-6 of the piano score. The piece is in 6/8 time and B-flat major. The right hand plays a melody with a *mf* dynamic in measures 1-3, followed by a *f* dynamic in measures 4-6. The left hand provides a simple accompaniment.

Measures 7-12. The right hand features a more complex rhythmic pattern with accents, alternating between *mf* and *f* dynamics. The left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 13-18. Measures 13-14 include first and second endings. The right hand has a *f* dynamic in measures 13-14 and a *mf* dynamic in measures 15-18. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 19-24. Measures 19-23 feature a triplet of chords in the right hand. Measure 24 includes a first ending. The right hand has a *mf* dynamic throughout. The left hand accompaniment is steady.

Measures 25-30. The right hand changes to a treble clef and plays a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

CADERONA

Piano primo

Currulao

Anónimo

♩. = 110

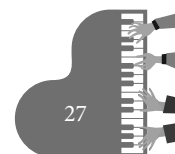
Musical notation for measures 1-6. The piece is in 6/8 time and B-flat major. The first system shows the beginning of the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 7-12. The dynamics increase to forte (*f*). The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 13-18. This system includes first and second endings (1. and 2.) for measures 13-14. The dynamics remain forte (*f*). The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth notes.

Musical notation for measures 19-24. This system includes first, second, and third endings (1, 2, 3.) for measures 19-21, and a fourth ending (4.) for measures 22-24. The dynamics are forte (*f*). The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand continues with eighth notes.

Musical notation for measures 25-30. The piece concludes with a series of eighth-note runs in both hands. The dynamic is forte (*f*). The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand continues with eighth notes.



CADERONA

31

p

37

43

mf

1. 2.

49

1. 2.

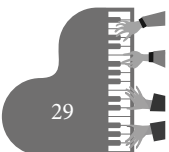
CADERONA

31 *(8va)* *8va*
mp

37 *(8va)*

43 *(8va)*
1. 2.
loco
mf

49 *(8va)*
1. 2.



EL ABOZAO

La palabra *abozao* proviene del vocablo *boza*, el cual significa: cuerdas o amarres que se utilizaban en las embarcaciones. Este ritmo propio del Chocó es uno de los más representativos, ya que es alegre y su danza se caracteriza por tener movimientos fuertes, rápidos, con bastantes vueltas, con influencia africana y su principal característica es la improvisación.

Características musicales

- La base rítmica del abozao es bimétrica 6/8 – 3/4.
- Este ritmo es similar al del bambuco, pero adaptado a la cultura e idiosincrasia chocoana. Su velocidad varía según la intención de los bailarines, pero generalmente es rápida la interpretación.
- La instrumentación pertenece a la chirimía tradicional conformada por platillos, tambora, redoblante, clarinete y bombardino.
- Cada elemento de percusión (tambora, redoblante y platillos) maneja un patrón característico. Los platillos marcan el tiempo y contratiempo, manteniendo la velocidad del tema; la tambora en la madera va llevando el tiempo fuerte y el parche acentúa el tercer tiempo; el redoblante genera un ambiente sonoro y claro con el patrón rítmico característico.
- El abozao es un ritmo con claras influencias españolas pero propio de los afrodescendientes, lo cual lo convierte en uno de los ritmos más antiguos y representativos de la zona del pacífico colombiano (Lozano, 2015, p. 67).



Figura 4. Base de abosao
Fuente: Valencia Valencia (2009, p. 45).

La guitarra desbaratá

Compositor:
Folclor chocoano

Análisis formal

- Forma: A – B – C
- Sección A se compone de 4 compases con repetición y 4 compases de puente hacia la sección B.
- Sección B se compone de 4 compases con repetición
- Sección C se compone de 16 compases con repetición y se retoma la sección B al final

Análisis armónico

- En las secciones “A” y “B” utiliza acordes con función de tónica y de dominante (I-V)
- Acordes de dominante con b9
- Sección “C” inicia con V7/V y luego V7/VI para terminar las frases con cadencia autentica, la segunda frase mantiene acordes de tónica y dominante

Aspectos rítmicos

- Métrica: 6/8
- División ternaria
- Síncopa caudal

Aspectos y comportamientos melódicos

- Melodía principal en *primo* en la sección A y pasa a *secondo* en la sección B
- En la sección “C” la melodía se distribuye entre el *primo* y *secondo*, comenzando frase y termina con melodía principal en el *primo*
- En la segunda frase de la sección “C” se mantiene un ostinato melódico en el *secondo* y melodía principal en el *primo*

Características texturales de la obra

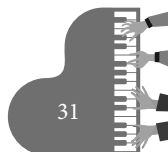
- Textura principal, melodía más acompañamiento

Tonalidad

- Do mayor

Nivel

- Intermedio



LA GUITARRA DESBARATÁ

Piano secondo

Abozao

Anónimo

♩ = 120

The musical score is written for two hands in 6/8 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) features a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. The second system (measures 5-8) has a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. The third system (measures 9-12) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a right-hand part featuring a melodic line and a left-hand part with a bass line. Dynamics include *mf* and *f*. Fingerings and first endings are indicated throughout the score.

LA GUITARRA DESBARATÁ

Piano primo

Abozao

Anónimo

♩. = 120

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 6/8 time. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand plays a bass line. A first ending bracket labeled "1." spans measures 3 and 4.

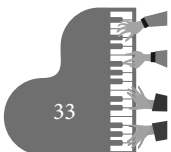
Musical notation for measures 5-8. Measure 5 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand continues the bass line. A dynamic change to forte (*f*) occurs in measure 8. A first ending bracket labeled "2." spans measures 5 and 6.

(8^{va})-----

Musical notation for measures 9-14. Measure 9 starts with a first ending bracket labeled "1, 2, 3." spanning measures 9, 10, and 11. The right hand plays chords and eighth notes, and the left hand plays a bass line.

(8^{va})-----

Musical notation for measures 15-18. Measure 15 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays eighth notes, and the left hand plays a bass line with a key signature change to one sharp (F#).



LA GUITARRA DESBARATÁ

20

p

25

30

f *f*

1, 2, 3.
35

f

LA GUITARRA DESBARATÁ

20 (8^{va})

f *p*

25 (8^{va})

f *p*

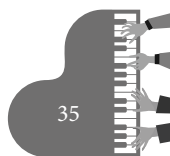
30 (8^{va})

f *f*

35 (8^{va})

1, 2, 3.

f *f*



BAMBUCO EN EL VALLE DEL CAUCA

BAMBUCO PATIANO

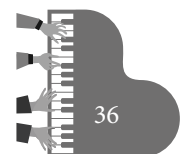
Este aire se origina en el Valle del Patía, ubicado en el departamento del Cauca y, de acuerdo con la locación dentro de esta zona geográfica, puede ser de tipo vocal o instrumental (bambuco fiestero).

Características musicales

Existen tres tipos de bambuco patiano

- En el primer tipo la estructura armónica está basada en la relación de tónica y dominante con séptima en tonalidad menor, preferiblemente en la menor, mi menor o re menor. Este bambuco se toca en la comunidad campesina.
- El segundo tipo es aquel que modula de menor a mayor; utiliza paulatinamente la progresión tónica, subdominante y dominante. La inclusión a lo largo del siglo xx de tonalidades mayores en el bambuco patiano permite el desarrollo de este bambuco.
- El tercer tipo es tonal modulante, con una gran influencia de las prácticas musicales ciudadinas, ya que utiliza cromatismos para realizar las modulaciones.
- Se canta, toca, baila y dramatiza en compás de 6/8 y 3/4.

El bambuco patiano es de origen africano y posee características similares con el currulao y bambuco viejo, a diferencia del bambuco andino, que tiene influencias hispanas e indígenas (Ochoa, Santamaria y Sevilla, 2010).



La picada maliciosa

Compositor:
Folklore patiano

Análisis formal

- Forma: Introducción-Puente-Sección A-Puente-Coda (Parte del material presentado en la introducción es utilizado en los intermedios entre las secciones A). Forma canción
- Introducción de 16 compases más 4 compases de complemento (20 compases)
- Puentes de 16 compases
- Sección A de 16 compases más 8 de complemento (24 compases)
- Puente 16 compases más 4 de complemento (20 compases)
- Coda de 16 compases

Análisis armónico

- Introducción y puentes entre las secciones: mantiene acordes de tónica y dominante (I-V)
- Sección A: contiene acordes de I-V y realiza un V7 / III (C7 a F) en los compases 47 y 48
- Coda: con acordes de tónica y dominante

Aspectos rítmicos

- Métrica: 6/8
- Contiene las células rítmicas típicas del bambuco
- Síncopa interna
- División ternaria

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, *legatto*
- Síncopa interna en el motivo principal y en las frases
- Predominan intervalos de tercera y grados conjuntos
- La melodía principal se realiza a mitad de frase en el *primo* y segunda mitad de frase en el *secondo* en la introducción y puentes.
- Melodía principal compartida entre *primo* y *secondo* en los compases de complemento al final de la sección A
- Melodías por terceras en la sección de coda entre el *primo* y *secondo*

Características texturales de la obra

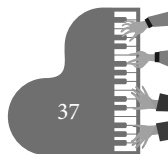
- Textura principal, melodía más acompañamiento

Tonalidad

- Re menor

Nivel

- Intermedio



LA PICADA MALICIOSA

Piano secondo

Bambuco patiano

Anónimo

♩. = 114

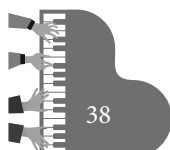
Musical notation for measures 1-6, showing two staves with rests.

Musical notation for measures 7-13, including dynamics *p* and *mf*.

Musical notation for measures 14-20, showing complex rhythmic patterns.

Musical notation for measures 21-27, featuring a double bar line and complex textures.

Musical notation for measures 28-34, including dynamic *f* and accents.



LA PICADA MALICIOSA

Piano primo

Bambuco patiano

Anónimo

♩. = 114

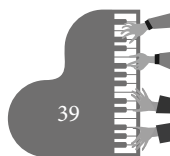
8^{va}

7 (8^{va})

14 (8^{va})

21

28



LA PICADA MALICIOSA

35

mf

Musical score for measures 35-41. The right hand features a melodic line with a trill on the first measure and a series of eighth-note chords. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The dynamic is marked *mf*.

42

Musical score for measures 42-48. The right hand continues with chords and some melodic movement. The left hand maintains the quarter-note accompaniment. The dynamic is not explicitly marked in this system.

49

f

Musical score for measures 49-55. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic is marked *f*.

56

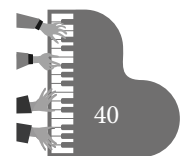
mf f mf

Musical score for measures 56-62. This system includes a first and second ending. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics are marked *mf*, *f*, and *mf*.

63

pp

Musical score for measures 63-69. The right hand features a melodic line with a trill. The left hand accompaniment is consistent. The dynamic is marked *pp*.



LA PICADA MALICIOSA

35

f

Musical notation for measures 35-41. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure. The lower staff has a bass clef and continues the accompaniment.

42

Musical notation for measures 42-48. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern.

49

mf

Musical notation for measures 49-55. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *mf* is placed below the right-hand staff in the final measure of this system.

56

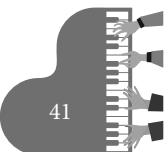
f *mf* *f* *f*

Musical notation for measures 56-62. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). Dynamic markings of *f*, *mf*, *f*, and *f* are placed below the upper staff. The lower staff has a bass clef and continues the accompaniment.

63

p

Musical notation for measures 63-69. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is placed below the right-hand staff in the final measure of this system.



LA PICADA MALICIOSA

70

70

77

p *mp*

77

84

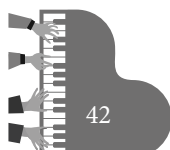
1. 2. *f* *mf*

84

91

p *f*

91

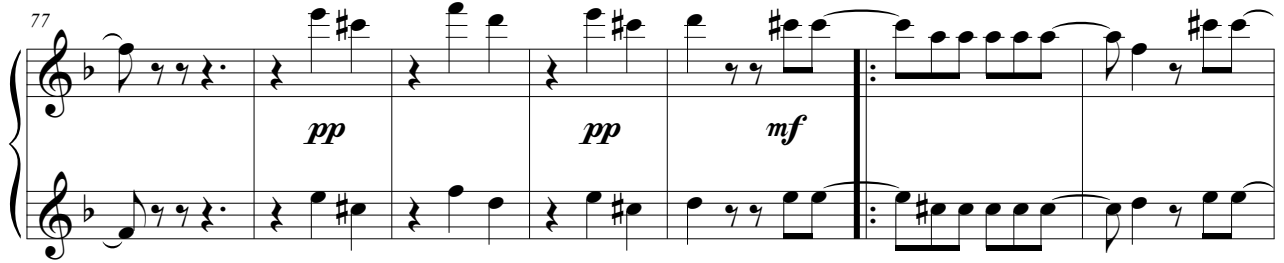


LA PICADA MALICIOSA

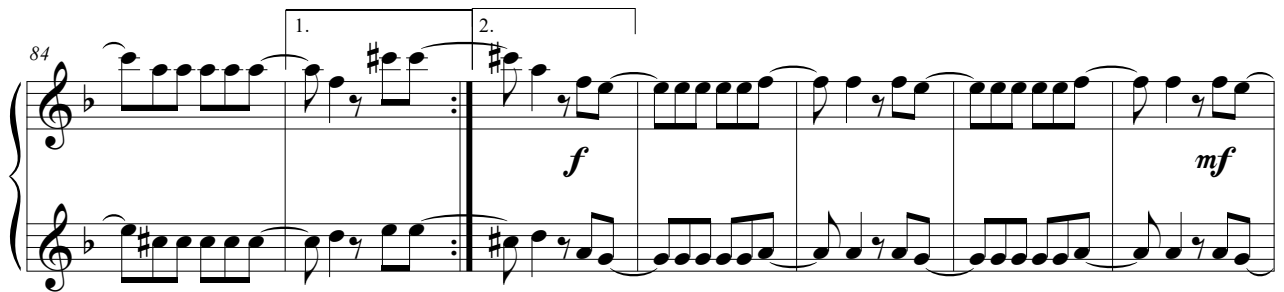
70



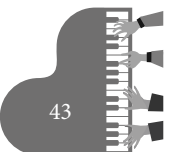
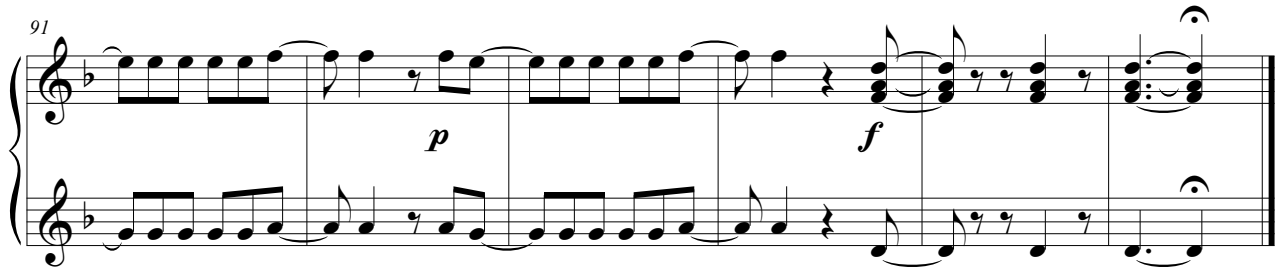
77



84



91



BAMBUCO EN LA REGIÓN ANDINA

Estos tipos de bambucos se encuentran en el eje del centro sur de la región Andina (involucra departamentos del Huila, Tolima y el Alto Magdalena) y el eje del centro oriente (Boyacá, Cundinamarca y Santanderes).

A medida que el bambuco se va adentrando en la región andina pierde su naturaleza percusiva y va adquiriendo una estética similar a la del pasillo, desarrollada por Pedro Morales Pino, y adopta la organología de géneros típicos de la región Andina como el pasillo y la guabina, entre otros. Los nuevos instrumentos involucrados al bambuco son el tiple y la bandola (es importante tener en cuenta que la guitarra ya pertenecía al formato del género con anterioridad), esto en cuanto a la cuerda pulsada. En la familia de la percusión se integran las maracas, raspa, cucharas, entre otros, lo que hace que la función de instrumentos auxiliares sea más que imprescindible. Por su cercanía a Bogotá, en este bambuco también se utilizan instrumentos de origen europeo, tales como el piano, la flauta travesa, el clarinete, entre otros.

Dentro de los bambucos que se dan en la región Andina se pueden identificar dos géneros:

BAMBUCO FIESTERO

Una de las características fundamentales de este género, tal como su nombre lo indica, es la evocación a la fiesta cumpliendo esta función específica dentro de la sociedad (fiestas de San Juan y San Pedro). Esto se observa claramente en las cualidades musicales que posee.

Características musicales

- La velocidad del pulso es rápida.
- La base rítmica es sencilla escrita en $\frac{3}{4}$.
- Las melodías son simples y sincopadas, lo cual no quita la belleza musical de estas.
- La forma es *tripartita* y su parte armónica se desarrolla en las dos primeras secciones en modo menor terminando en modo mayor en su tercera sección.
- Este bambuco es de carácter instrumental principalmente, gran parte del repertorio está pensado para banda y esailable (Rodríguez, Ordóñez y Torres, 2009).

BAMBUCO LÍRICO

Se puede encontrar este género bajo el nombre de bambuco santafereño o neogranadino.

Características musicales

- Se presenta de forma instrumental o cantada.
- Su lírica provenía de la poesía y sus textos seran escritos en estilo muy sentimental y paisajista. Los poetas Julio Flórez y Diego Uribe, por ejemplo, aportaron sus estrofas.
- Tiene su auge durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (León y Leal, 1998).



Brisas del Pamplonita

Compositor:

Elías M. Soto

Análisis formal

- Forma: A-B- Coda
- Sección A con repetición de 32 compases
- Sección B de 32 compases
- Coda de 16 compases

Análisis armónico

- Sección A: mantiene acordes de tónica y de dominante, realiza un “cliché” en el *secondo* en los compases 13 y 14, acordes por curtas en los compases 18, 19, 20 y 21. Finaliza utilizando IV7 y IIIm7b5 como acordes de subdominante, para finalizar con cadencia autentica
- Sección C: modula al relativo mayor manteniendo acordes de tónica y dominante (I-V), pasando a utilizar acordes de subdominante-dominante y tónica
- Coda con acordes de tónica y dominante

Aspectos rítmicos

- Métrica: 6/8
- Contiene las células rítmicas típicas del bambuco
- Síncopa caudal
- División ternaria

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, *legatto*.
- Síncopa caudal en el motivo principal y en las frases
- Predominan intervalos de tercera y grados conjuntos
- Melodía principal que pasa a realizarse en el registro grave del *secondo* y acompañamiento arpegiado en el registro agudo del *primo*
- Cromatismo en los compases 58, 59 y 60
- Ostinatos melódicos en la coda

Características texturales de la obra

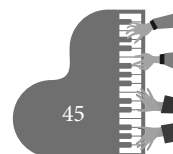
- Textura principal: melodía más acompañamiento, melodías secundarias

Tonalidad

- Re menor

Nivel

- Intermedio



BRISAS DEL PAMPLONITA

Piano secondo

Bambuco

Elías M. Soto

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 6/8 time and B-flat major. The first system features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 6-10. The right hand begins a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which becomes forte (*f*) in the final two measures. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 11-15. The right hand plays a series of chords, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 16-20. The right hand features a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

BRISAS DEL PAMPLONITA

Piano primo

Bambuco

Elías M. Soto

8^{va}

f

6 (8^{va})

p

8^{va}

11 (8^{va})

(8^{va})

16 (8^{va})

mp

(8^{va})



BRISAS DEL PAMPLONITA

21

Musical notation for measures 21-25. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains five measures of chords, each with a repeat sign. The lower staff is also in bass clef with a key signature of one flat. It contains five measures of a simple bass line, with rests in the first measure of each pair.

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains five measures of chords, each with a repeat sign. The lower staff is also in bass clef with a key signature of one flat. It contains five measures of a simple bass line, with rests in the first measure of each pair.

31

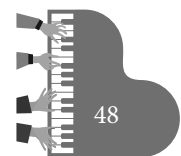
Musical notation for measures 31-35. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains five measures of chords, each with a repeat sign. The lower staff is also in bass clef with a key signature of one flat. It contains five measures of a simple bass line, with rests in the first measure of each pair. A first ending bracket spans measures 31-32, and a second ending bracket spans measures 33-35. A dynamic marking *f* is placed below the lower staff at measure 33, and a dynamic marking *p* is placed above the upper staff at measure 33.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains five measures of chords, each with a repeat sign. The lower staff is also in treble clef with a key signature of two sharps. It contains five measures of a simple bass line, with rests in the first measure of each pair.

41

Musical notation for measures 41-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains five measures of chords, each with a repeat sign. The lower staff is also in treble clef with a key signature of two sharps. It contains five measures of a simple bass line, with rests in the first measure of each pair.



BRISAS DEL PAMPLONITA

21 (8^{va})

Musical notation for measures 21-25. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Measure 21 starts with a treble clef and a 7-measure rest. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 25 ends with a 7-measure rest.

26 (8^{va})

Musical notation for measures 26-30. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Measure 26 starts with a treble clef and a 7-measure rest. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 30 ends with a 7-measure rest.

31 (8^{va})

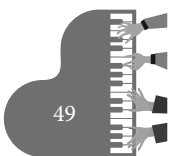
Musical notation for measures 31-35. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Measure 31 starts with a treble clef and a 7-measure rest. Measures 32-33 are first and second endings. Measure 34 has a *pp* dynamic marking. Measure 35 ends with a 7-measure rest.

36

Musical notation for measures 36-40. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. Measure 36 starts with a treble clef and a 7-measure rest. The melody consists of eighth notes. Measure 40 ends with a 7-measure rest.

41

Musical notation for measures 41-45. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps. Measure 41 starts with a treble clef and a 7-measure rest. The melody continues with eighth notes. Measure 45 ends with a 7-measure rest.



BRISAS DEL PAMPLONITA

46

mp

51

mf *mp*

56

61

mp

66

mf

BRISAS DEL PAMPLONITA

46

mf

51

56

f

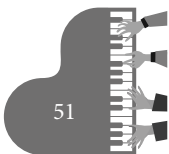
8va

61

mf

8va

66



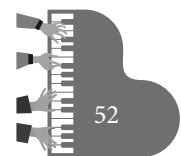
BRISAS DEL PAMPLONITA

71

mp

76

f



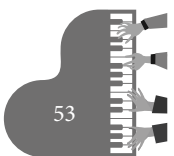
BRISAS DEL PAMPLONITA

71

Musical notation for measures 71-75. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a simple bass line with dotted half notes.

76

Musical notation for measures 76-79. The right hand continues the melodic line, ending with a double bar line. The left hand continues with dotted half notes. Dynamic markings *mf* and *f* are present. The piece concludes with a final chord in the right hand.



Bochica

Compositor:
Francisco Cristancho

Análisis formal

- Forma: A – B – C
- Sección A y B se encuentra en tonalidad de D menor y sección C en D mayor
- Secciones A y B de 16 compases cada una y Sección C de 32

Análisis armónico

- Sección A: inicia en el quinto grado, mantiene la progresión V-I, pasando después a subdominante-tónica-dominante y tónica. Utiliza una dominante secundaria hacia el III grado (V7/III), para terminar la sección en subdominante, tónica, dominante y tónica
- Sección B: inicia en el quinto grado manteniendo progresión de V-I, utiliza VII-I y en la semicadencia utiliza V7/V7 y finaliza la sección con subdominante, tónica, dominante y tónica
- Sección C: modula al modo mayor manteniendo acorde de tónica y dominante; utiliza el I7 para dirigirse al IV grado, luego V7/IIIm y cadencia perfecta

Aspectos rítmicos

- Métrica: 6/8
- Contiene las células rítmicas típicas del bambuco
- Síncopa caudal
- División ternaria

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, legato.
- Síncopa caudal en el motivo principal y en las frases
- Predominan intervalos de tercera y grados conjuntos
- Pregunta-respuesta entre secundo y primo en la sección C

Características texturales de la obra

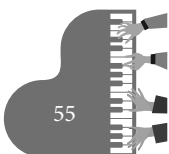
- Textura principal: melodía más acompañamiento

Tonalidad

- Re menor

Nivel

- Intermedio



BOCHICA

Piano secondo

Bambuco

Francisco Cristancho

♩ = 110

Musical score for measures 1-6. The piece is in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 110. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

Musical score for measures 7-12. The right hand continues the melodic line, and the left hand provides accompaniment. The dynamic marking *mp* is present.

Musical score for measures 13-18. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *< mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking *p*. There are two endings: 1. and 2.

Musical score for measures 19-24. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *p*. The left hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking *cresc.*

Musical score for measures 25-30. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment.

BOCHICA

Piano primo

Bambuco

Francisco Cristancho

$\text{♩} = 110$ *8va*

mf

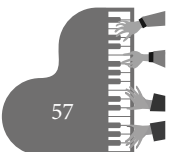
mp

mf p

mf

p cresc.

mf mp



BOCHICA

31

mp *p*

37

43

49

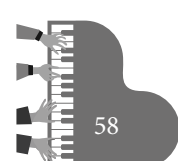
mf

56

f *mp*

63

1. 2.



BOCHICA

31 *8va-*

37 *8va-*
p

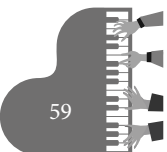
43 *(8va)*

49 *(8va)*
8va-
mf

56 *f*
8vb
mp

63 *(8va)*
1. 2.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'BOCHICA'. It consists of six systems of music, each with a piano (p) and guitar (g) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The guitar part is written in a single staff with a treble clef. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also articulations like accents (>) and slurs. The score is divided into two main sections, each with a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending is marked with a repeat sign and a double bar line. The second ending is marked with a repeat sign and a double bar line. The score is numbered with measure numbers 31, 37, 43, 49, 56, and 63. The guitar part has an octave sign (*8va-*) above the staff in the first system, and *(8va)* above the staff in the second, third, fourth, and sixth systems. The piano part has an octave sign (*8vb*) below the staff in the fifth system.



Género cumbia

La cumbia es uno de los géneros más populares de la región Caribe, utilizado en la actualidad por artistas de alto prestigio dentro de sus propuestas musicales. Dicho género, en un alto porcentaje, es el resultado de la mezcla de los pueblos indígenas y negros (zambaje), debido a que dentro de sus características se encuentran más aportes de estas dos razas que de la española. Incluso desde el nombre, el cual proviene de la palabra o voz africana *cumbe*, cuyo significado es “danza”.

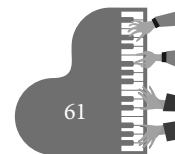
A este nombre se llega resultado de la abreviación o apócope de la palabra *cumbancha*, vocablo utilizado en las Antillas, específicamente en Cuba, que significa parranda o jolgorio; luego, con el paso del tiempo, se transforma en la palabra *cumbiamba*, la cual posteriormente se reduce a *cumbia*. Cabe resaltar que en la actualidad la palabra *cumbiamba* y *cumbia* no tienen el mismo significado, por lo que no deben confundirse.

La cumbia característica del litoral Atlántico (abarca los departamentos del Atlántico, Bolívar, Sucre, Córdoba y parte del Magdalena) es aquella que no tiene canto, su interpretación solo consta de la parte instrumental y del baile que la representa.

Características musicales

- La forma más antigua de la cumbia es exclusivamente instrumental, ejecutada tradicionalmente por el conjunto de tambores: llamador, alegre y tambora, así como la flauta de millo, las gaitas (macho y hembra), las maracas y el guache. En el caso del que no tiene canto, su interpretación solo consta de la parte instrumental y del baile que la representa.
- La cumbia es de compás binario de ascendencia africana en división 2/4 y 6/8 de ascendencia europea en caso de la modalidad *atravesá*. Normalmente las canciones son ejecutadas con un compás único y uniforme en toda su duración. Sin embargo, también es común que ambos compases alternen en una misma canción, característica identitaria de la cumbia. Las cumbias que poseen una alternancia de compases llevan una estructura: A—B—C—D.
- El segmento AB corresponde a una introducción, herencia de la música europea.
- El segmento BC corresponde a un “moderato”, de origen africano acompañado melódicamente con la saloma.
- El segmento CD es el estribillo o “rumba”, la parte más movida de la pieza musical.
- En la cumbia la melodía que proviene del canto y de los instrumentos musicales tiene características autóctonas y foráneas.
- La saloma es un recurso fundamental en el canto, lo que evoca los cantantes del tamborito.¹

¹ Fuente digital consultada para esta sección: <https://benjaestilosmusicales.wordpress.com/2014/05/08/la-cumbia/>



Guacho

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

Q A A R Q A A R Q A A R Q A A R

Figura 5. Patrón rítmico de la cumbia
 Fuente: Valencia (2004, p. 36)

El alegre pescador

Compositor:

José Barros

Análisis formal

Esta pieza es de forma binaria y sus secciones se distribuyen de la siguiente manera:

- Intro. A – A- B – B'

Análisis armónico

- En la obra se utilizan los grados de tónica y dominante, principalmente; sin embargo, se usan varios acordes que agregan color, por ejemplo: el acorde de tónica que agrega la séptima mayor, luego a la séptima menor, y posteriormente usa la sexta mayor. También hace uso del cuarto grado mayor con séptima.

Aspectos rítmicos

- En esta obra se aprovechan los cambios rítmicos. Comienza con un ritmo lento, marcado ad *libitum*, haciendo trémolo en el pedal de tónica. Entra en el tema con un andante, de más riqueza rítmica, con uso de síncopas tanto en la melodía como en el acompañamiento. Finaliza la sección B' se presenta un calderón, y posteriormente el ritmo se reduce a la mitad para la frase conclusiva de la obra.

Aspectos y comportamientos melódicos

- La melodía se compone principalmente de arpeggios del acorde y algunos grados conjuntos acordes con la armonía. Algunas de las frases melódicas se refuerzan armónicamente con sextas o terceras.

Características texturales de la obra

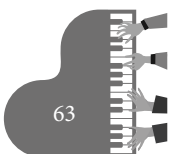
- La textura de la obra es homofónica. Se presenta una melodía principal, junto a un acompañamiento de acordes y un bajo que realiza un ostinato con pedal de tónica. Se realiza el intercambio del registro de la melodía con el acompañamiento de forma recurrente, para que exista una mayor densidad textural.

Tonalidad

- Mi menor

Nivel

- Intermedio



EL ALEGRE PESCADOR

Piano secondo

Cumbia

José Barros

Lento, ad libitum

mp

8^{va}

4

$\text{♩} = 80$

mf

8

12

EL ALEGRE PESCADOR

Cumbia

José Barros

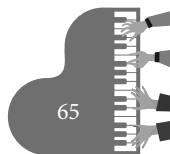
Lento, ad libitum
8va

mf

4 $\text{♩} = 80$ *f*

8

12



EL ALEGRE PESCADOR

16

Musical notation for measures 16-19. The right hand plays chords with accents (>), and the left hand plays a rhythmic bass line.

20

Musical notation for measures 20-23. The right hand has a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking.

24

Musical notation for measures 24-27. The right hand plays chords with accents (>), and the left hand plays a rhythmic bass line.

28

Musical notation for measures 28-31. The right hand has a melodic line, and the left hand plays a rhythmic bass line.

32

Musical notation for measures 32-35. The right hand has a melodic line, and the left hand plays a rhythmic bass line. A fermata symbol is at the end.



EL ALEGRE PESCADOR

16

Musical notation for measures 16-19. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and quarter notes with slurs and accents. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff has some rests in measures 21 and 22. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

24

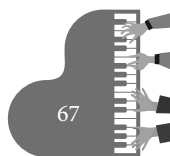
Musical notation for measures 24-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff has rests in measures 24 and 25. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and quarter notes with slurs. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff has rests in measures 32 and 33. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. A double bar line with a circled cross symbol (⊕) is at the end of the system.



EL ALEGRE PESCADOR

36 1.

lento
♩=80

40

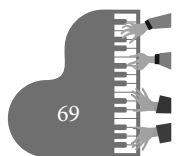
8va.

EL ALEGRE PESCADOR

36 1.

lento
♩=80

40



LA GAITA

EL ritmo de gaita es derivado de la cumbia y se emplea exclusivamente para el baile. En esta danza majestuosa se muestra el rito de la siembra, la utilización de las herramientas de campo como los azadones en los hombros y las tolvas en las mujeres.

Características musicales

- La gaita se identifica por su carácter rítmico, sin canto ni melodía definida.
- Su compás es lento y pausado.
- El baile de parejas se desarrolla bajo el ritmo de gaita, alrededor de un conjunto de gaitas.
- Esta danza es similar a la cumbia en sus movimientos de cadera y en las posturas corporales, excepto en el arrastrado del pie del hombre, el cual no lo levanta, como sí sucede en la cumbia.
- Es mucho más sereno y cadencioso en el manejo de las faldas y de las velas; se realiza una especie de coqueteo o galanteo que da lugar a una danza amorosa de funcionalidad recreativa.
- En su ejecución se usa el mismo instrumental de la tonada patrón del litoral Caribe.
- También se le conoce como *porro palitiao*, debido al efecto sonoro que genera el repique de la baqueta o porra sobre la madera de bombo en el instante mismo de las pausas; este recurso interpretativo proporciona a la tonada adornos sonoros especiales.²



Figura 6. Patrón rítmico de la gaita

Fuente: Valencia (2004, p. 38)

2 Fuente digital consultada: <http://pfdcolombia.wixsite.com/dancemos/gaita>

Tolú

Compositor:
Lucho Bermúdez

Análisis formal

- Forma: A-B-C-D-E
- Todas las secciones se mantienen en la misma tonalidad

Análisis armónico

- Sección A: 8 compases utilizando acordes con función de tónica y de dominante (I-V)
- Sección B: 8 compases comenzando en acorde subdominante y luego tónica - dominante - tónica
- Sección C Y D: 8 compases cada uno manteniendo acordes con función de tónica y dominante (I-V)
- Sección E: 8 compases, comienza en subdominante, tónica y cadencia perfecta

Aspectos rítmicos

- Métrica: 2/2
- Acentuación de los contratiempos
- División binaria
- Tresillos en las secciones D y E

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, *legatto*
- Pregunta-respuesta entre *primo* y *secondo* en la sección A
- Grados conjuntos, melodías arpegiadas y predomina el intervalo de tercera

Características texturales de la obra

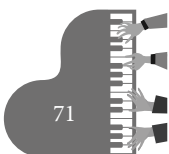
- Textura principal: melodía más acompañamiento

Tonalidad

- Sol menor

Nivel

- Avanzado



TOLÚ

Piano secondo

Gaita

Lucho Bermúdez

$\text{♩} = 80$

The musical score for 'Tolú' is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of quarter note = 80. The key signature has two flats (B-flat major). The score is divided into five systems, each with a piano and bass staff. The first system starts with a repeat sign and a dynamic marking of *mf*. The second system begins at measure 5. The third system begins at measure 9 and includes a first ending bracket. The fourth system begins at measure 13 and includes dynamic markings of *f* and *p*. The fifth system begins at measure 17 and includes a second ending bracket and a dynamic marking of *mf*.

TOLÚ

Piano Primo

Gaita

Lucho Bermúdez

$\text{♩} = 80$

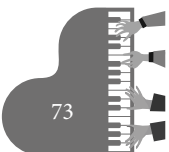
Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 starts with a quarter rest in the right hand, followed by a quarter note G4, and then an eighth-note pair (A4, B4). The left hand plays a quarter note G3, followed by an eighth-note pair (A3, B3). A repeat sign with first and second endings is placed after measure 2. The dynamic marking *mf* is indicated at the start of measure 3.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with eighth-note pairs (A4, B4) and quarter notes (C5, B4). The left hand continues with eighth-note pairs (A3, B3) and quarter notes (C4, B3). The piece concludes with a quarter rest in the right hand and a quarter note G3 in the left hand.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 begins with a first ending bracket over measures 9-10. The right hand features a melodic line with eighth-note pairs and quarter notes. The left hand provides harmonic support with quarter notes and dyads. The dynamic marking *f* is present in measure 9.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 starts with a second ending bracket over measures 13-16. The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays sustained chords. The dynamic marking *p* is indicated in measure 13.

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 begins with a second ending bracket over measures 17-20. The right hand plays a melodic line with a dynamic marking of *f*. The left hand plays quarter notes and dyads. The dynamic marking *mf* is indicated in measure 18.



TOLÚ

21

25

29

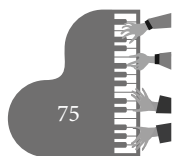
⊕ D.S. al Coda

TOLÚ

21 *8va*

25

29 \oplus D.S. al Coda \oplus



Género chandé

El vocablo que denomina este aire caribeño proviene de la palabra africana *sande*, ritual africano de iniciación en sociedades secretas.

El chandé es un género que surge de la combinación de las razas amerindia, africana y española. Se podría decir que, en este género, desde una perspectiva cultural, se fusionan costumbres diametralmente opuestas, las cuales se pueden observar en la vestimenta de los bailarines (en las mujeres las faldas o polleras anchas de naturaleza española, por ejemplo), mezclada con instrumentos de percusión utilizados por los indios nativos, como el tambor macho, que era un palo ahuecado sin parche, junto con el guache, tambor revestido de cuero de animal traído de África por los negros.

Características musicales

- Es un ritmo afro caribeño que tiene la misma tesitura del Pajarito y del Bullarengue.
- Es un ritmo alegre y fiestero que hace parte de la idiosincrasia costeña y de los carnavales.
- Se ejecuta de manera tradicional con una tambora, un tambor alegre, un tambor llamador, flautas de millo o gaitas.
- Cuando es interpretado por una orquesta, la tambora es reemplazada por un timbal (paila) o una batería, y los otros tambores por congas.
- Existen dos tipos de chandé: el primer tipo es el más popular en el panorama urbano, debido a que es el que acompaña a la danza del garabato (danza que representa la lucha con la muerte), uno de los bailes principales del Carnaval de Barranquilla. En su estructura puede aparecer un estribillo o la alternancia solista-coro.
- El segundo tipo se encuentra ligado a los bailes cantados del Magdalena y la depresión momposina, se clasifica dentro de los ritmos que son interpretados en el formato de tambora, por lo que el ensamble de percusión es similar al de este género.



Figura 7. Patrón rítmico del chandé

Fuente: Valencia (2004, p. 31)

Te olvidé

Compositor:
Antonio María Peñaloza

Análisis formal

- Forma: Intro - A - B - C - Estribillo
- 2 puentes que conectan A y B - B y C
- Todas las secciones se presentan en la tonalidad principal, si bemol

Análisis armónico

- La introducción rearmariza el estribillo del tema con un intercambio modal utilizando el bVII7 (modo mixolidio)
- Tonalidad principal: si bemol, en secciones A y B, se mantiene en región de tónica (I) y dominante (V7)
- Sección C mantiene misma estructura armónica, además de una modulación pasajera para el V grado (V7/V)
- Los puentes se presentan en región de dominante (V7)
- Estribillo conserva mismas características de la *Intro*

Aspectos rítmicos

- Métrica: 2/2
- Adaptación de los ritmos tipos característicos del chandé que usualmente se presentan en la percusión tradicional del Atlántico (tambora, tambor alegre y maracón)
- Acentuación característica del chandé en primer pulso del compás y segunda mitad del segundo pulso (síncopa)
- Característica rítmica principal en las melodías, síncopa interna y externa

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, *staccato* y acento sobre primer pulso, primera división de pulso y contratiempo
- Piano primo: lleva la melodía principal en toda la obra y es complementado con segunda voz con intervalos de 3.^a
- Piano *secondo*: líneas de acompañamiento y melodías en los puentes que se presentan a manera de cadencia
- Grados conjuntos y saltos de 5 dentro del diseño melódico

Características texturales de la obra

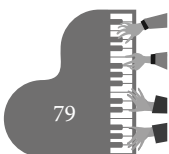
- Textura principal, acompañamiento y melodía

Tonalidad

- Si bemol mayor

Nivel

- Intermedio



TE OLVIDÉ

Piano secondo

Chandé

Antonio María Peñaloza

♩ = 130

5

10

15

20

f

mp

mf

pp

TE OLVIDÉ

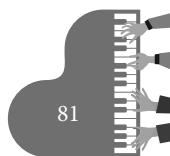
Piano primo

Chandé

Antonio María Peñaloza

$\text{♩} = 130$

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a dynamic marking of *f* (forte). The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand with eighth-note patterns and rests, and a bass line in the left hand with quarter notes and eighth notes. The second system (measures 5-8) includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and an 8va (octave) marking above the right-hand staff. The third system (measures 9-12) has an 8va marking above the right-hand staff. The fourth system (measures 13-16) also has an 8va marking above the right-hand staff. The fifth system (measures 17-20) features a dynamic marking of *f* in the first measure and *p* (piano) in the second measure. The score concludes with a final cadence in the right hand.



TE OLVIDÉ

25

mp

30

mp

35

f

40

mf

45

pp



TE OLVIDÉ

25 *mf* *8va*

Musical notation for measures 25-29. Treble clef, key signature of two flats. Measure 25 starts with a whole rest. Dynamics include *mf* and *8va* markings.

30 *8va*

Musical notation for measures 30-34. Treble clef, key signature of two flats. Measure 30 starts with a whole rest. Dynamics include *8va* marking.

35 *f*

Musical notation for measures 35-39. Treble clef, key signature of two flats. Measure 35 starts with a whole rest. Dynamics include *f* marking.

40

Musical notation for measures 40-44. Treble clef, key signature of two flats. Measure 40 starts with a whole rest.

45 *p*

Musical notation for measures 45-49. Treble clef, key signature of two flats. Measure 45 starts with a whole rest. Dynamics include *p* marking.



TE OLVIDÉ

50

f

55

f

60

TE OLVIDÉ

50

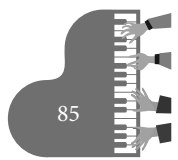
Musical notation for measures 50-54. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 50 starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 51 has quarter notes D5, E5, and F5. Measure 52 has quarter notes G5, A5, and B5. Measure 53 has a quarter rest, followed by quarter notes C6, B5, and A5. Measure 54 has a quarter note G5, followed by a quarter rest, and then a quarter note F5. A dynamic marking *f* is placed above the staff in measure 53.

55

Musical notation for measures 55-59. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 55 has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 56 has a quarter note D5, followed by a quarter rest, and then a quarter note C5. Measure 57 has a quarter note B4, followed by a quarter rest, and then a quarter note A4. Measure 58 has a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then a quarter note F4. Measure 59 has a quarter note E4, followed by a quarter rest, and then a quarter note D4.

60

Musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 60 has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 61 has a quarter note D5, followed by a quarter rest, and then a quarter note C5. Measure 62 has a quarter note B4, followed by a quarter rest, and then a quarter note A4. Measure 63 has a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then a quarter note F4. Measure 64 has a quarter note E4, followed by a quarter rest, and then a quarter note D4. A fermata is placed over the final chord in measure 63.



Género porro

Este ritmo colombiano, de carácter danzable, también recibe el nombre de porro sabanero, 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 precolombina. Junto a este proceso se introducen instrumentos europeos con la llegada de las bandas militares.

El formato del porro está conformado por el bombardino, clarinete, tuba, trompeta, trombón, redoblante y bombo.

PORRO TAPAO

Este tipo de porro nace en Carmen de Bolívar en 1850.

Características musicales

- Su nombre se debe a la forma en la que el ejecutante del bombo tapa con la mano el parche no percutido.
- Este tipo de porro se interpreta en los salones.
- Es una danza de carácter urbana, ligado a las costumbres españolas.
- Es balseado, agarrado, semiagarrado y/o suelto en momentos
- En ocasiones, dentro de su estructura formal, carece de la sección de introducción y la “bozá” (improvisación del clarinete).
- Musicalmente es más rígido o académico que el porro palitiao, a pesar de que comparten la misma estructura rítmica (Murillo, 2014).
- Con la llegada de los europeos al litoral atlántico, se introdujo en Colombia la contradanza y el vals alemán, que sirvieron de modelo para el perfeccionamiento del porro.
- El porro tapao o sabanero exige más cuidado en la interpretación puesto que debe seguir una partitura. Este porro sabanero es urbano, de arreglos fijos y determinantes y admite el baile de parejas cogidas. No permite que se varíe su interpretación. Hace tránsito a la orquesta sin sufrir modificación alguna, a veces posee letra y entonces permite ser cantado.





Figura 8. Ritmo de porro sabanero, sección de trompetas
Fuente: Valencia (2004, p. 45)



Figura 9. Ritmo de porro sabanero, sección clarinetes.
Fuente: Valencia (2004, p. 46)

PORRO PALITIAO O PELAYERO

Recibe el nombre de pelayero debido a que este ritmo nace en San Pelayo, en 1902.

Características musicales

- A este porro también se le llama palitiao debido a la forma como se golpea una tablilla incorporada al aro del bombo con el percutor, en el momento en que el clarinete asume el papel principal.
- Su forma instrumental ha influido en otros ritmos hasta el punto de tenerlo como generador de nuevos aires musicales.
- Al porro “palitiao”, por ser instrumental, no debe incluirse letra, pues no es cantado.
- Este tipo de porro desarrolla, en su estructura, más de un ritmo-tipo o patrón rítmico.
- Se encuentra estructurado por cuatro partes o secciones: 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, posteriormente inicia el porro, después pasa a la sección de “bozá” o clímax, en donde un instrumento de viento, usualmente el clarinete, realiza una improvisación, y para terminar se vuelve a la danza. Las danzas, de cortos compases,

dan inicio y fin a la obra como en una especie de anuncio que da entrada y salida al porro propiamente y a sus dos partes principales (Murillo, 2014).

- La sección porro se identifica por estar dominada por el sonido de la trompeta y la “bozá” por ser el momento en que predomina el clarinete, y en que suele suspenderse la percusión del bombo e iniciarse el golpeteo del palo sobre la tablilla (el palitiao).
- Estos elementos característicos del porro “palitiao” no están presentes siempre en todos los temas.
- En la danza introductiva se presentan los bailes cortesanos de la vieja España. La segunda parte responde a las exigencias del bombo, o tambora, instrumento que impone el ritmo africano que lo influye y lo domina. En la tercera parte, cuando los clarinetes dan su recital, la voz tonal de este instrumento nos recuerda el añorante canto de las gaitas indígenas. Así vemos que en este aire musical colombiano están bien equilibrados los elementos raciales de nuestra cultura.
- El porro pelayero es un porro espontáneo, rural, de interpretación libre y emotiva, donde solamente permanece el tema y varía el arreglo de acuerdo al momento emocional y por la agitación y solicitud de los danzantes.³



Figura 10. Ritmo de porro palitiao, introducción danza

Fuente: Valencia (2004, p. 41)



Figura 11. Ritmo de porro palitiao, sección trompetas

Fuente: Valencia (2004, p. 41)

3 Fuente digital consultada para esta sección: <https://www.facebook.com/laculturadelacosta/posts/10153098499777002/>

Boquita salá

PORRO TAPAO

Compositor:
Pacho Galán

Análisis formal

- Forma: A – B – C
- Sección A y B se encuentra en tonalidad de D menor y sección C en D mayor
- Sección A se compone de 8 compases, sección B de 12 compases y sección C de 8 compases

Análisis armónico

- Todas las secciones utilizan acordes con función de tónica y de dominante (I-V)

Aspectos rítmicos

- Métrica: 2/2
- División binaria
- Acentuación de contratiempos
- Síncopa interna y externa

Aspectos y comportamientos melódicos

- Pregunta-respuesta entre *primo* y *secondo* en la sección A
- Predominan los grados conjuntos y los intervalos de tercera
- Sección B: melodía principal en el *primo* y *segunda* voz en el *secondo*
- Pregunta-respuesta entre *primo* y *secondo* en la sección C

Características texturales de la obra

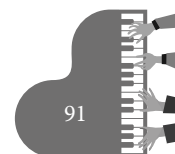
- Textura principal: melodía más acompañamiento

Tonalidad

- Re menor

Nivel

- Intermedio



BOQUITA SALÁ

Piano secondo

Porro

Pacho Galán

$\text{♩} = 92$

Musical notation for measures 1-5. The right hand (treble clef) features a complex rhythmic pattern with chords and slurs. The left hand (bass clef) plays a simple accompaniment of quarter notes. Dynamics include *mp* and *mf*.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 starts with a first ending bracket. Measure 7 contains a fermata symbol. Measure 8 has a second ending bracket. Measure 9 is a repeat sign. Measure 10 ends with a *mf* dynamic.

Musical notation for measures 11-15. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand continues with quarter notes. A *f* dynamic is present in measure 14.

Musical notation for measures 16-20. Measures 16-18 feature a fast eighth-note pattern in the right hand. Measure 19 has a fermata. Measure 20 ends with a *f* dynamic.

BOQUITA SALÁ

Piano primo

Porro

Pacho Galán

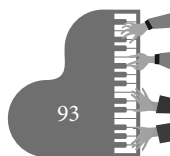
$\text{♩} = 92$

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The lower staff begins with a bass clef. Both staves feature a repeat sign after the first measure.

Musical notation for measures 6-10. The system continues with two staves. Measure 6 is marked with a dynamic of *mp*. Measure 7 has a dynamic of *mf*. Measure 8 contains a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2." with an *8va* marking above it. Measure 9 has a dynamic of *f*. Measure 10 is the final measure of the system.

Musical notation for measures 11-15. The system continues with two staves. Measure 11 is marked with a dynamic of *8va* above the staff. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes.

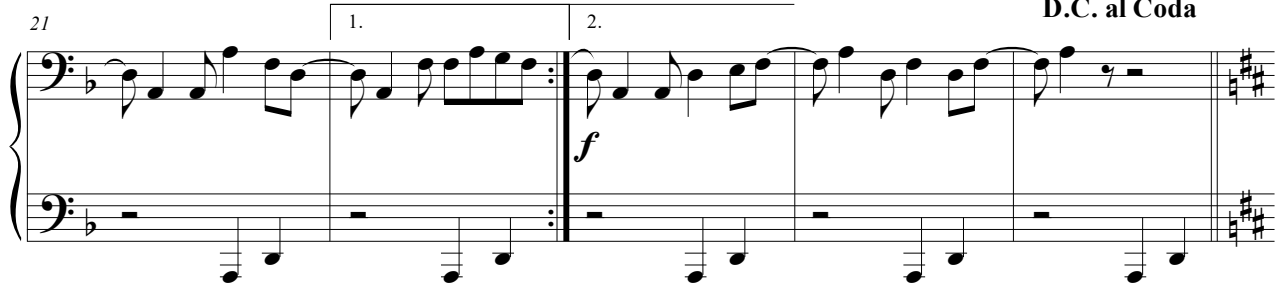
Musical notation for measures 16-20. The system continues with two staves. Measure 16 is marked with a dynamic of *8va* above the staff. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes.



BOQUITA SALÁ

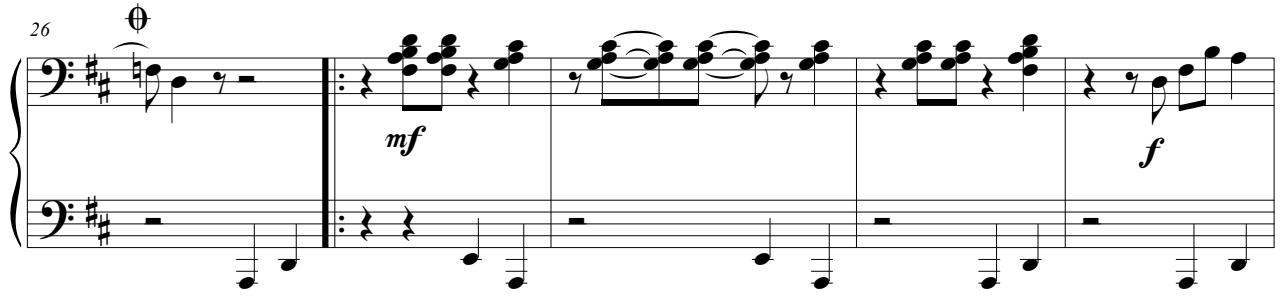
D.C. al Coda

21



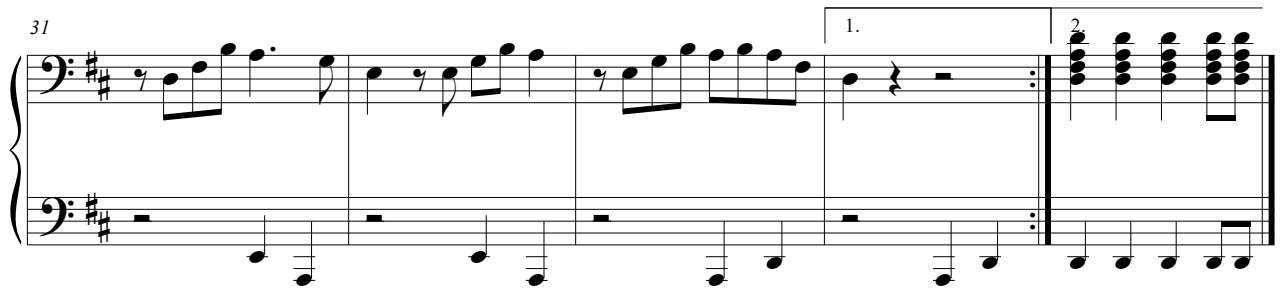
1. 2. *f*

26



mf *f*

31



1. 2.

BOQUITA SALÁ

(8^{va})

D.C. al Coda

21

1. *f*

2. *mf*

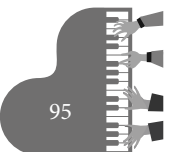
26

f

31

1.

2.

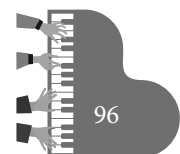


EL CARIMBÓ

Género musical-dancístico originario del estado de Pará, Brasil. Tiene raíces indígenas e influencias de los esclavos traídos de África. Además, recibió influencias de Portugal a través de géneros como el vira y el fado. En lengua tupí, carimbó es el nombre de un gran tambor. Su principal asentamiento se encuentra en torno a la ciudad de Belem, capital del estado de Pará. Gracias al cantante y compositor Aurino Quirino Gonçalves, conocido como “Pinduca”, este género se popularizó en los grandes centros urbanos de la Amazonía hacia la década de los setenta del siglo xx.

Características musicales

- El carimbó es el género musical central, del que parten todas las variantes: se llama así por el tambor “curimbó”, y normalmente se acompaña de maracas y banjo; nació como ritmo y danza indígena, pero enseguida absorbió influencias de la cultura negra.
- Su estructura rítmica, melódica y armónica está más cerca de músicas de la región Caribe e iberoamericana (presenta semejanzas con el soca, el mentó y el porro pelayero), que de las músicas de otras regiones brasileñas. Esto podría explicarse por la influencia de los marineros procedentes de las Antillas y de la costa Caribe colombiana.
- Es uno de los géneros más representativos de la Amazonia y de Leticia, y se escribe en compás de 2/2.
- El ritmo de carimbó se ha modernizado notablemente. Al ritmo tocado solamente con instrumentos de percusión, fueron anexados las guitarras eléctricas, instrumentos de viento como el clarinete y el saxo.
- El carimbó dio origen a la Lambada y al Solk.



Estructura rítmico-armónica del Carimbó

The musical score is written in 4/4 time and consists of seven staves. The instruments and their parts are as follows:

- Claves:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the two hands.
- Güiro o guacharaca:** A continuous eighth-note pattern with accents.
- Maracas:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between the two hands.
- Congas:** A pattern of quarter notes with accents, alternating between the two hands.
- Bombo:** A pattern of quarter notes with accents, alternating between the two hands.
- Guitarra:** A complex rhythmic and harmonic pattern using chords and single notes, primarily in the right hand.
- Bajo:** A bass line consisting of quarter notes with accents, alternating between the two hands.

Figura 12. Estructura rítmico-armónica del carimbo

Fuente: Dávila (2012)

Andrea baila

Compositor:
Rogelio Alberto García

Análisis formal

- Forma: A – B – C
- Sección A: modo mayor y secciones B y C en modo paralelo menor (se conserva el material melódico en todas las secciones)

Análisis armónico

- Sección A, re mayor. Se presenta en regiones de tónica, subdominante y dominante, utiliza los grados funcionales principales (I, IV, V)
- Sección B, modulación al modo paralelo menor, re menor; se presenta en regiones de tónica, subdominante y dominante, pero utilizando acordes sustitutos como II y VI y termina en semicadencia V7
- Sección C, también en re menor, comienza con una progresión por cuartas y finaliza con una cadencia auténtica perfecta V7

Aspectos rítmicos

- Métrica: 2/2
- Adaptación de los ritmos de Brasil, basado en las percusiones y cuerdas que usualmente utilizan acentuaciones en el primer pulso, síncopa interna y segunda división del pulso.
- Hace énfasis en la síncopa interna y acentuación de los cambios armónicos más específicamente en la sección C en la progresión por cuartas.
- Característica rítmica principal en las melodías, síncopa interna.

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, acento sobre primer pulso, primera y segunda división de pulso y contratiempo.
- Piano *primo*: lleva la melodía principal en sección A, B y C y complementa con segunda voz con intervalos de 3.^a
- Piano *secondo*: sección A, base rítmica adaptada de la percusión, sección B, respuesta melódica a las preguntas del piano *primo*, y a su vez base armónica, sección C, segunda voz de la línea melódica principal
- Grados conjuntos y saltos de 3 y 5 dentro del diseño melódico y arpeggios

Características texturales de la obra

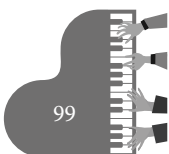
- Textura principal, acompañamiento y melodía

Tonalidad

- Re mayor, re menor

Nivel

- Intermedio



ANDREA BAILA

Piano secondo

Carimbó

Rogelio Alberto García

$\text{♩} = 90$

Measures 1-5 of the piano score. The right hand features a complex rhythmic pattern of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure.

Measures 6-10. Measure 6 is marked with a '6'. Measures 9 and 10 include first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Measures 11-15. Measure 11 is marked with an '11'. A dynamic marking of *mp* is present in measure 12. Measure 15 includes a sharp sign (#) before the measure number.

Measures 16-20. Measure 16 is marked with an '16'. A dynamic marking of *mf* is present in measure 18.

Measures 21-25. Measure 21 is marked with a '21'. The notation continues with complex chordal textures in the right hand and a consistent accompaniment in the left hand.



ANDREA BAILA

Piano primo

Carimbó

Rogelio Alberto García

$\text{♩} = 90$

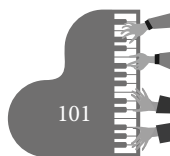
Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features eighth-note patterns with accents, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 begins with a first ending bracket. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with eighth notes. Measure 10 ends with a double bar line and a second ending bracket.

Musical notation for measures 11-15. The key signature changes to one sharp (F#) at measure 11. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand features a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic is marked mezzo-forte (*mf*).

Musical notation for measures 16-20. The key signature changes to one flat (Bb) at measure 16. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. The dynamic is marked mezzo-piano (*mp*).

Musical notation for measures 21-25. The key signature changes to two flats (Bb and Eb) at measure 21. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. The dynamic is marked mezzo-piano (*mp*).



ANDREA BAILA

26

1.

f

Detailed description: This system contains measures 26 through 31. It is written for two staves in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. Measure 26 has a whole rest in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 27 has a whole rest in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 28 is the start of a first ending, marked with a box and '1.', featuring a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a sixteenth-note melody, and the left hand plays a quarter-note accompaniment. Measures 29 and 30 continue the first ending melody. Measure 31 concludes the first ending with a repeat sign and a double bar line.

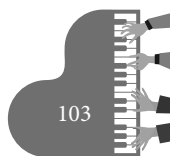
32

1.

Detailed description: This system contains measures 32 through 37. It is written for two staves in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. Measure 32 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 33 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 34 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 35 has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 36 is the start of a first ending, marked with a box and '1.', featuring a sixteenth-note melody in the right hand and a quarter-note accompaniment in the left hand. Measure 37 concludes the first ending with a repeat sign and a double bar line.

ANDREA BAILA

Musical score for the piece "Andrea Baila". The score is in 3/8 time and consists of two systems of music, measures 26-32. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system (measures 26-31) features a first ending bracket over measures 26-27. The dynamics are marked *mf* (measures 26-27) and *f* (measures 28-31). The second system (measures 32-33) features a first ending bracket over measure 32. The piece concludes with a final chord in measure 33.



PORRO CHOCOANO

Producto del intercambio comercial, al recorrer el río Atrato como ruta, el porro sabanero se expande hasta llegar a la región Pacífica norte, específicamente en el departamento del Chocó.

Ahí el porro empieza a sufrir cambios, adaptándose a las características sociales propias del entorno. Ejemplos de estos cambios se ven en la instrumentación; los platillos que en el Atlántico son de cobre y en el Pacífico de latón generan una sonoridad distinta. En el Chocó se utiliza la tambora, a diferencia del Atlántico, donde el porro se marca con bombo de guerra, pero mantuvo el redoblante, el clarinete como instrumento melódico y el bombardino como instrumento de acompañamiento o base armónica. Otros cambios se vieron reflejados en la forma y en los patrones rítmicos melódicos.

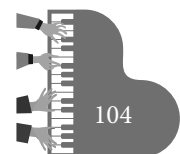
Hoy en día, en el Pacífico colombiano, este ritmo es llamado porro chocoano, el cual es un aire musical netamente cadencioso, reposado, pausado y conocido e interpretado en todo el Pacífico norte.

El porro chocoano en la actualidad maneja dos tipos de instrumentación:

- Instrumentación tradicional porro chocoano: clarinete, bombardino, platillos de latón, redoblante y tambora.
- Instrumentación orquestada porro chocoano: clarinete, bombardino, platillos de latón, redoblante, tambora, piano, saxofón, trompeta, bajo y voz.

Características musicales

- El porro chocoano es un ritmo binario, el cual se escribe generalmente en 4/4, pero tiene como característica leerlo en compas partido o 2/2.
- Cada elemento de percusión (tambora, redoblante y platillos) manejan un patrón característico. Los platillos marcan el tiempo y contratiempo, para mantener la velocidad del tema; la tambora en la madera va llevando el contratiempo, el parche acentúa el primer y el cuarto tiempo, y el redoblante rellena con el patrón rítmico característico; generalmente cada cuatro compases alterna el ritmo haciendo negras en el *jamblock*.
- El clarinete es el instrumento que lleva las melodías de los porros chocoanos utilizando el registro alto y rítmico sincopado. Cuando está el conjunto tradicional de chirimía, las frases de los clarinetes son extensas y generalmente predominan figuraciones rítmicas como corcheas y semicorcheas en estas interpretaciones.
- En ocasiones el clarinete deja de lado su papel principal, el cual es llevar una melodía, y pasa a acompañar. Esto se llama mambo; “toma elementos de la melodía y ejecuta elementos contrapuntísticos “evidencia cuando hay cantante o el formato tradicional incorpora el saxofón.
- Las cadencias son generalmente auténticas (I-V), aunque algunas presentan cadencia compuesta (I-IV-V).
- La forma es (AB), y en algunos casos hay variaciones menores como AA'-BB'-A.



- Pocas veces se presentan coros, ya que son bloques estructurados por el solista, en donde se muestra el carácter europeo del porro en la rítmica de la tambora y redoblante, la fuerza africana (Lozano, 2015, p. 55).



Figura 13. Base porro chocoano

Fuente: Valencia (2009, p. 45)

Maximina

Compositor:
Anónimo
Folklore chocoano

Análisis formal

Esta pieza es de forma binaria y sus secciones se distribuyen de la siguiente manera:

- Introducción. Con una duración de ocho compases escritos a manera de pregunta-respuesta basada en las mismas figuras rítmicas
- A. (cuatro compases)
- A. Repetición Literal
- Puente o segunda casilla (cuatro compases)
- B o sección central (dieciséis compases)
- A.
- A.
- Final (dos compases)

Análisis armónico

- La introducción está escrita sobre los grados de tónica y dominante, a partir de la sección A se integra la función de subdominante; estos tres acordes son el único recurso armónico al que se recurre en esta adaptación resaltando así el énfasis tradicional de esta pieza.

Aspectos rítmicos

- Como apertura en la adaptación se encuentra una imitación rítmica, y es sobre estos motivos rítmicos en los que se basa y desarrollan el resto de las secciones de la adaptación, siempre acompañados por el ritmo-tipo del género.

Aspectos y comportamientos melódicos

- La melodía se compone principalmente de arpeggios y algunos grados conjuntos en ocasiones.

Características texturales de la obra

- La textura de la obra es homofónica, es decir, se presenta una melodía principal, junto a un acompañamiento de acordes sobre el ritmo-tipo del género; con la única excepción en la introducción, en la que se encuentra el tradicional modelo de pregunta-respuesta, típico en este género.

Tonalidad

- Do mayor

Nivel

- Intermedio



MAXIMINA

Piano secondo

Porro chochoano

Anónimo

♩ = 188

Measures 1-4 of the piece. The music is in 4/4 time. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *mf*. The second staff (bass clef) has a dynamic marking of *mf*. The key signature has one flat (B-flat).

Measures 5-8 of the piece. The music continues in 4/4 time. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *mf*. The second staff (bass clef) has a dynamic marking of *mf*. The key signature has one flat (B-flat).

Measures 9-14 of the piece. The music continues in 4/4 time. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *mp*. The second staff (bass clef) has a dynamic marking of *mp*. The key signature has one flat (B-flat).

Measures 15-19 of the piece. The music continues in 4/4 time. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *mp*. The second staff (bass clef) has a dynamic marking of *mp*. The key signature has one flat (B-flat). There are first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Measures 20-24 of the piece. The music continues in 4/4 time. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *mp*. The second staff (bass clef) has a dynamic marking of *mp*. The key signature has one flat (B-flat).

MAXIMINA

Piano primo

Porro chocoano

Anónimo

♩ = 188

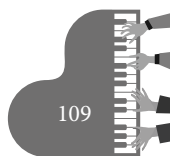
Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The first staff (treble clef) starts with a *mf* dynamic. The second staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5'. The first staff has a *f* dynamic. The piece features a repeat sign at the end of measure 8.

Musical notation for measures 9-14. Measure 9 is marked with a '10'. The first staff has a *mf* dynamic. The piece features a repeat sign at the end of measure 14.

Musical notation for measures 15-19. Measure 15 is marked with a '15'. The first staff has two first endings labeled '1.' and '2.'. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift for the second ending. The piece features a repeat sign at the end of measure 19.

Musical notation for measures 20-24. Measure 20 is marked with a '20'. A dashed line labeled '(8va)' indicates an octave shift for the first staff. The piece continues with a complex rhythmic pattern in both staves.



MAXIMINA

25

Musical notation for measures 25-29. The right hand (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often with beamed eighth notes. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.

30

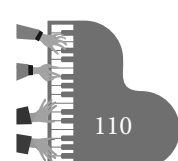
Musical notation for measures 30-34. The right hand has a more melodic line with some rests, while the left hand continues with eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 34.

35

Musical notation for measures 35-39. The right hand features block chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is indicated in measure 37.

40

Musical notation for measures 40-44. The right hand has block chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A first ending (1.) and second ending (2.) are marked above the right hand in measures 41 and 42 respectively.



MAXIMINA

25 (8^{va})

Musical notation for measures 25-29. Measure 25 has a whole rest in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 26-29 show a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

30 (8^{va})

Musical notation for measures 30-34. Measures 30-33 show a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 34 is a repeat sign.

35

mf

Musical notation for measures 35-39. Measures 35-38 show a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 39 is a repeat sign.

40

1. 2.

Musical notation for measures 40-43. Measures 40-41 show a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Measures 42-43 show a first and second ending.



EL AGUABAJO

Es un género importante del folklore chocoano, que se origina en la región Atrato y Baudó. El aguabajo es muy popular en el norte del Pacífico, ya que por medio de este género se comunican experiencias de la sociedad a través de pregones y coros cortos.

Características musicales

- Aire reposado y cadencioso, sus piezas musicales son bimembres o de dos periodos, con frases musicales cortas y con rasgos acentuales definidos.
- El aguabajo es de compás binario en su estructura rítmica.
- Es muy importante su letra, que en definitiva tiene una relevante importancia por su mensaje literario.
- En el formato musical, el instrumento melódico, como en la mayoría de las músicas del Pacífico, debe desarrollar la improvisación, que es un factor determinante para separar el primer y segundo periodo de la gozadera, mambo o moña.
- El formato utilizado para la interpretación del aguabajo es la “Chirimía”, esa música es utilizada en bailes populares.
- El repertorio de aguabajo es amplio y de mucho uso. Esta música es muy propia del “fólk” y se observa al campesino del Pacífico cantando aguabajos, ya sea acompañado por otros integrantes del formato musical o el mismo con acompañamiento simple, es decir, remando sobre cualquier objeto o utilizando su cuerpo como instrumento musical.
- La cadencia de esta música es auténtica o simple, ya que no posee riqueza melódica en cuanto a giros armónicos en su desarrollo.⁴



Figura 14. Base de aguabajo

Fuente: Valencia (2009, p. 50)

⁴ Fuentes consultadas en esta sección: www.musicalafrolatino.com. El Aguabajo. Leonidas Valencia Valencia.

Parió la luna

Compositor:
Folklore chocono

Análisis formal

Esta pieza se basa en el género canción, y sus secciones se distribuyen de la siguiente manera:

- Intro.-A-puente-B-B'-final

Análisis armónico

- En esta obra se utilizan solamente los acordes V-i. En ocasiones el acorde dominante lleva la séptima.

Aspectos rítmicos

- En esta pieza la síncopa es muy importante. Se presentan varios ostinatos en el acompañamiento, mientras que en la melodía se compone principalmente de corcheas, negras y negras con puntillo. Algunas frases contienen tresillos de negra.

Aspectos y comportamientos melódicos

- Los ostinatos se presentan con los arpeggios del acorde. Para la melodía se usan movimientos por grados conjuntos y por terceras, que por lo general dibujan el acorde.

Características texturales de la obra

- En general, la textura de la obra es homofónica. En algunas secciones se realiza figuración armónica. Algunas de las frases melódicas se refuerzan armónicamente con sextas o terceras, o incluso con octavas para que exista una mayor densidad textural. En la sección B' se intercambia el registro de la melodía con el acompañamiento.

Tonalidad

- La menor

Nivel

- Intermedio



PARIÓ LA LUNA

Piano secondo

Aguabajo

Anónimo

$\text{♩} = 144$

p *mf* *mf* *mp* *mf*

PARIÓ LA LUNA

Piano primo

Aguabajo

Anónimo

♩ = 144

Musical notation for measures 1-5, showing two staves with rests.

Musical notation for measures 6-10, featuring a forte (*f*) dynamic and eighth notes. An 8va line is indicated above the staff.

Musical notation for measures 11-15, featuring triplets and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. An 8va line is indicated above the staff.

Musical notation for measures 16-20, featuring a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a repeat sign.

Musical notation for measures 21-25, featuring a forte (*f*) dynamic and first/second endings. An 8va line is indicated above the staff.



PARIÓ LA LUNA

26

Musical notation for measures 26-30. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The dynamic marking *mf* is present.

31

Musical notation for measures 31-35. The right hand continues with eighth notes and rests, and the left hand has a more active accompaniment. The dynamic marking *f* is present.

36

Musical notation for measures 36-40. This section features triplets in both hands. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a rhythmic accompaniment with triplets.

41

Musical notation for measures 41-45. The tempo is marked *Lento* and *rit.* (ritardando). The right hand has a melodic line with a crescendo hairpin, and the left hand has a simple accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

PARIÓ LA LUNA

26 *8va*

f

31 (*8va*)

mf

36

Lento

41 *rit.* *8va*

p



Género vallenato

Este ritmo de la costa Caribe se caracteriza actualmente por ser cantado, aunque algunas veces tiene connotación de baile (instrumental). Su rasgo distintivo es el uso del acordeón de botones como instrumento protagonista, el cual, junto con el cantante, constituyen la parte principal de la agrupación, así que lleva a un segundo plano los demás instrumentistas que participan en el conjunto. Parranda es el nombre tradicional que recibe el ambiente en donde se interpreta la música vallenata.

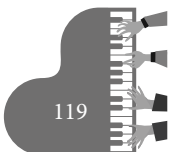
La temática en las letras del vallenato es de tinte social con una gran inclinación hacia la ideología conservadora, otorgándole un gran valor a las costumbres ligadas a esta corriente política (exaltación a los lazos de sangre y el honor, desigualdad entre sexos, entre otros), pues se anhelan las costumbres de una sociedad rural.

El vallenato se origina geográficamente en los departamentos del Atlántico, Magdalena, Bolívar, Sucre, Cesar y Guajira, y en cuanto a su génesis histórico-musical tiene rasgos de la canción de escarnio o satírica y de los duelos poético-musicales provenientes de la cultura africana, presente en toda la zona caribeña de habla hispana junto con los franco y angloparlantes.

La instrumentación básica tradicional en el vallenato actual se constituye por:

- El acordeón, instrumento traído al continente por los marineros europeos. Como se mencionó anteriormente, el instrumento utilizado para el vallenato es el acordeón de botones, fabricado por la compañía alemana Hohner a comienzos del siglo xx. A este tipo de acordeón se le conoce como modelo vienés.
- La caja, también de procedencia africana, es un instrumento de percusión de tamaño pequeño y forma cónica que se coloca entre las piernas del ejecutante y se toca con las manos.
- La guacharaca perteneciente a la familia de los idiófonos frotados, es un instrumento cilíndrico, dentado de origen africano, el cual posee afinación representada por dos sonidos (tónica y dominante). En el vallenato cumple un papel principalmente rítmico y de soporte armónico.

Es importante mencionar que se han venido utilizando en el vallenato otros instrumentos tales como la guitarra, el bajo eléctrico, la batería, entre otros, conforme a la imaginación y necesidades de los diferentes compositores y agrupaciones de este aire a lo largo de su evolución.



La música vallenata se puede clasificar en cuatro aires principales, a saber:

MERENGUE

El merengue es el ritmo que más se presta para bailar. Es tan antiguo como la puya. Los primeros compositores de este aire se ubican en la segunda generación de acordeoneros, aquellos que alcanzaron a nacer en el siglo XIX pero que vivieron parte de su vida en el XX.

En el merengue se puede encontrar una de las virtudes propias del vallenato, que es la narración y la descripción contenida en el canto.

Características musicales

- El origen de la palabra merengue se remonta a la época de la colonia y proviene del vocablo *muserengue*, nombre de una de las culturas africanas que, traída desde las costas de Guinea, llegó a la Costa Caribe colombiana, haciendo un gran aporte al desarrollo musical y cultural del país.
- El merengue vallenato tradicional, tiene una cuadratura de compás de seis por ocho, un compás derivado, ya que los originales son los de cuatro tiempos, el de tres y el de dos; siendo, así, el aire más complejo y a la vez más original entre los cuatro aires tradicionales.
- El merengue se diferencia de los demás aires en la interpretación y marcación de los bajos de tres por uno y a veces de uno por tres, de acuerdo a la estructura propia de la melodía; aunque puede ser interpretado con mayor rapidez.⁵



Figura 15. Patrón rítmico del merengue

Fuente: Bermúdez (2004, p. 55)

5 Fuente digital consultada para esta sección: <https://sites.google.com/site/generosmusicaleslmd/vallenato>

PUYA

La puya fue el primer aire definido. Proviene de la región de Fonseca, en La Guajira. Musicalmente es hermana del merengue porque ambos aires tienen un compás derivado de seis octavos, pero la puya, a diferencia, tiene versos cortos, jocosos, referidos casi siempre a animales y su objeto es animar el ritmo. La puya es el aire más veloz.

Características musicales

- En Valledupar y demás pueblos del antiguo departamento del Magdalena Grande, el ritmo más antiguo era llamado *puya*. Su nombre deriva del verbo puyar.
- Tiene un compás de seis por ocho.
- Este ritmo, en su forma indígena, nunca tuvo canto y consistía en la imitación hecha por el carricero —pitero o caña sillero—, en ritmo rápido del canto de algunos pájaros.
- Se bailaba en hileras, llevando cada persona las dos manos cerradas a la altura del pecho con los dedos apuntando hacia delante y simulando que se puyaba repetidamente a quien danzaba adelante.
- Posteriormente se fueron fusionando los distintos elementos triétnicos típicos de la cultura costeña y ribereña colombiana, logrando sumarse la puya negroide, género cantado, a la puya indígena, dando como resultado la puya vallenata con su actual equilibrio entre el canto, la melodía y el ritmo.
- La puya y el merengue en su patrón rítmico y armónico son iguales. La diferencia está marcada en su concepción melódica: en el ritmo, en la música y en la interpretación que se hace, propia de cada pieza.
- La puya tiene una marcación en los bajos de dos por dos y, a veces, de dos por uno en ciertos pasajes de la interpretación, aunque no en todas las piezas.
- La velocidad con que se interpreta la pieza no supone una diferencia, porque el intérprete la toca a su gusto.
- La puya se destaca por ser el aire más rápido, y el que exige más habilidad en el intérprete del acordeón.
- Se utiliza más comúnmente en las contiendas y competencias de acordeonistas en los festivales vallenatos de Colombia.



Figura 16. Patrón rítmico de la puya

Fuente: Bermúdez (2004, p. 55)

PASEO

Es el más joven de todos los aires, pues mientras los anteriores datan de comienzos de siglo xx, el paseo cogió fuerza y se definió con claridad a partir de 1930. El paseo surgió en los alrededores de Valledupar, en Patillal, La Junta y Villanueva. Rafael Escalona fue su principal exponente.

Es más lento que el merengue y la puya, pero menos melancólico que el son. Su estructura musical es a 4/4, con acento fuerte en el primer tiempo y es mucho más flexible que los demás aires

Características musicales

- A diferencia de todos los demás aires, el paseo vallenato tiene una cuadratura de compás de cuatro tiempos.
- La marcación de los bajos es de uno por tres y a veces, de acuerdo con la pieza, de dos por uno.
- Para los intérpretes es el aire más fácil de tocar.
- Este ritmo recoge literariamente y de forma espontánea las historias y relatos del pueblo.
- El paseo es concebido originalmente para perpetuar a través del canto la historia de los pueblos precolombinos de la región, cuando se componían estos cantos para reemplazar a la escritura inexistente.
- A pesar de su antigüedad la palabra *paseo* es, en el ambiente vallenato, la más nueva entre los otros ritmos tradicionales, hasta el punto de no tener más de 80 años desde su popularización.



Figura 17. Patrón rítmico del paseo

Fuente: Bermúdez (2004, p. 55)

SON

El son es el aire más lento. Nació a orillas del río Magdalena en la región de El Paso. Musicalmente está hermanado con el paseo y se toca a cuatro cuartos. Para distinguirlo hay que prestarle mucha atención a los bajos, que se marcan tanto en el acordeón como en la caja, y al sonido de la guacharaca, que goza de protagonismo.

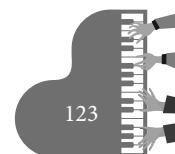
Características musicales

- El son vallenato tiene una cuadratura de compás de dos por cuatro.
- Una característica esencial en la ejecución de este aire es la prominente utilización de los bajos del acordeón en la interpretación de cada pieza, tanto que los bajos pueden ser más notorios que la misma melodía emitida por el teclado, principalmente en los acordeoneros de las nuevas generaciones.
- El son tiene una marcación en los bajos de uno por uno muy marcada, sobre todo en intérpretes sabaneros o de influencia bajera —viejo Bolívar—;
- Los acordeoneros de la provincia interpretan el son más fluido, menos marcado, más sutil y le dan una marcación de bajo de uno por dos y de dos por uno, en ocasiones.
- Como el paseo, los sones son una especie de crónica en donde la singular narrativa del cantor deja plasmados los acontecimientos de su existencia, particularmente en esta especie se representan dramas nostálgicos que han constituido parte importante en la vida del autor.⁶



Figura 18. Patrón rítmico del son
Fuente: Bermúdez (2004, p. 55)

6 Fuente digital consultada para esta sección: <https://sites.google.com/site/generosmusicaleslmd/vallenato>



Alicia adorada

Son vallenato

Compositor:

Juancho Polo Valencia

Análisis formal

- Forma: A B C
- Sección A: 4 compases con repetición
- Sección B: 4 compases con repetición
- Sección C: 4 compases con repetición

Análisis armónico

- Sección A: mantiene la progresión I-I V-I
- Sección B y C: realiza la progresión VIIm-V-IV-I

Aspectos rítmicos

- Métrica: 2/2
- En la sección C: técnicas extendidas en el piano imitando el patrón de la guacharaca, golpeando la tapa del piano con las manos (negra, dos corcheas)
- En la sección C: imita el patrón rítmico de la guacharaca con la letra “Ch” (negra, dos corcheas)
- Síncopas internas
- División binaria

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, *legatto* y *staccato*
- Intervalos de tercera y grados conjuntos
- Repetición constante de una misma altura en la melodía principal
- Intervalos de quinta ascendente y descendente en el patrón rítmico del bajo en el *secondo*.
- La melodía principal se realiza en el *primo* en todas las secciones

Características texturales de la obra

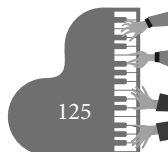
- Textura principal: melodía más acompañamiento.

Tonalidad

- La b mayor

Nivel

- Intermedio



ALICIA ADORADA

Piano secondo

Son Vallenato

Juancho Polo Valencia

$\text{♩} = 70$

6

11

16

ALICIA ADORADA

Piano primo

Son Vallenato

Juancho Polo Valencia

$\text{♩} = 70$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. It features a series of sixteenth-note runs, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing below the first measure. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It features a series of sixteenth-note runs, with dynamic markings of *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* appearing below the first, second, third, and fourth measures respectively. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It features a series of sixteenth-note runs, with dynamic markings of *mf*, *p*, and *f* appearing below the first, second, and third measures respectively. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. A text box is present in the right half of the system, containing the instruction: "Percusion sobre la tapa del piano y con la boca, imitando la guacharaca con la letra CH".

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. It features a series of sixteenth-note runs, with a dynamic marking of *mf* appearing below the first measure. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.



ALICIA ADORADA

21 *mp* *f*

Musical notation for measures 21-25. The right hand plays chords with eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics are marked *mp* and *f*.

26 *p*

Musical notation for measures 26-30. The right hand continues with chords and eighth notes, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

31

Musical notation for measures 31-35. The right hand plays chords with eighth notes, and the left hand plays eighth notes. No dynamic markings are present in this system.

36 *f*

Musical notation for measures 36-40. The right hand plays chords with eighth notes, and the left hand plays eighth notes. A dynamic marking of *f* is present.

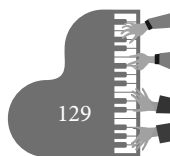
ALICIA ADORADA

Musical score for measures 21-25. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 21 starts with a dynamic marking of *mp* and an accent (>). Measures 22-25 feature a series of sixteenth-note runs in both hands, with a dynamic marking of *f* in measure 22.

Musical score for measures 26-30. Measures 26-29 continue with sixteenth-note runs in both hands. Measure 30 features a dynamic marking of *mp* and a change in the bass line.

Musical score for measures 31-35. Measure 31 has a dynamic marking of *mf*. Measures 32-35 show a variety of dynamics: *p* in measure 32, *mp* in measure 33, and *mf* in measure 34. Measure 35 ends with a double bar line.

Musical score for measures 36-40. Measure 36 has a dynamic marking of *mf*. Measures 37-38 have dynamics of *p* and *f* respectively. Measure 39 contains the instruction: "Percusion sobre la tapa del piano y con la boca, imitando la guacharaca con la letra CH". Measure 40 features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line.



ALICIA ADORADA

41

1.

The first system of the musical score for 'Alicia Adorada' consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring a first ending bracket labeled '1.' that spans the final two measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

46

2.

2.

The second system of the musical score for 'Alicia Adorada' consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring a second ending bracket labeled '2.' that spans the final two measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

ALICIA ADORADA

41

mf

1.

2.

46

El testamento

Paseo vallenato

Compositor:

Rafael Escalona

Análisis formal

- Cuenta con una estructura del vallenato tradicional, presenta dos secciones que se catalogan en el aire popular como verso y coro, secciones A (8 compases) – B (8 compases y 8 de variación)

Análisis armónico

- La sección A presenta una progresión armónica sobre tónica y dominante (I – I – V – I)
- La sección B presenta una sustitución armónica de la función de tónica, al iniciar en VI grado, pasa por subdominante II y termina en cadencia autentica perfecta V7 – I

Aspectos rítmicos

- Métrica: 2/2
- Acentuación en el bajo, primer tiempo y acentuando 2 y 1, división del pulso en el tiempo 2
- Síncopa interna y externa como característica general

Aspectos y comportamientos melódicos

- Motivos ritmo-melódicos basados en grados conjuntos y arpegios
- Se presenta casi toda la obra sobre la segunda división del pulso, utilizando silencios para generar el efecto de síncopa, sobre todo en el segundo tiempo del compás
- Acentuación sobre el primer pulso

Características texturales de la obra

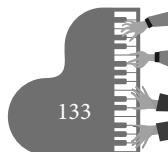
- Textura: melodía a 2 voces con acompañamiento
- *Primo*: presenta la melodía durante toda la obra acompañada de un intervalo de 3.^a en la voz inferior
- *Secondo*: acompañamiento de bajo y acorde con el ritmo característico del vallenato tradicional

Tonalidad

- Mib mayor

Nivel

- Intermedio



EL TESTAMENTO

Piano secondo

Paseo Vallenato

Rafael Escalona

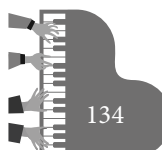
$\text{♩} = 80$

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure of the lower staff. A dynamic marking of *mp* is placed above the fifth measure of the upper staff.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the fourth measure of the upper staff. A measure rest '6' is placed at the beginning of the upper staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is placed below the third measure of the upper staff. A measure rest '11' is placed at the beginning of the upper staff.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the second measure of the upper staff. A measure rest '16' is placed at the beginning of the upper staff.



EL TESTAMENTO

Piano primo

Paseo vallenato

Rafael Escalona

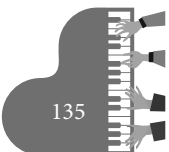
$\text{♩} = 80$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). The first measure contains a whole note chord. The second measure is a repeat sign. The piece continues with eighth-note patterns in both hands. The system concludes with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The system begins with a measure number '6' on the left. The music continues with eighth-note patterns. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed in the middle of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The system begins with a measure number '11' on the left. The music continues with eighth-note patterns. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed in the middle of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The system begins with a measure number '16' on the left. The music continues with eighth-note patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is placed in the middle of the system.



EL TESTAMENTO

21 *mp*

Musical notation for measures 21-25. The right hand plays a series of chords in the bass clef, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic is marked *mp* (mezzo-piano).

26

Musical notation for measures 26-30. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note pattern. The dynamic is not explicitly marked in this system.

31 *f*

Musical notation for measures 31-35. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. The dynamic is marked *f* (forte). A first ending bracket is present over measures 33-34.

36 *ff*

Musical notation for measures 36-38. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. The dynamic is marked *ff* (fortissimo).

EL TESTAMENTO

Musical notation for measures 21-25. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is written for piano in a grand staff. Measure 21 is marked *mp* and measure 25 is marked *p*. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 26-30. The notation continues in the same style as the previous system, with a consistent accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Musical notation for measures 31-35. Measures 31 and 32 are marked with a first ending bracket and a '1' above the staff. Measures 33 and 34 are marked *f*. The piece concludes with a final cadence in measure 35.

Musical notation for measures 36-37. Measure 36 is marked *ff*. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a simple accompaniment.

Género joropo

Los repertorios de la música llanera se agrupan en dos grandes géneros: el golpe y el pasaje, conocidos ambos con la denominación genérica de joropo, expresión que también designa la danza de pareja que se acompaña con estos repertorios.

En la ejecución de las músicas llaneras, como se nombró antes, cuentan con dos grandes modelos de acompañamiento, los cuales difieren de la acentuación y la agrupación de las figuras rítmicas: por derecho y por corrido (o corrió’).

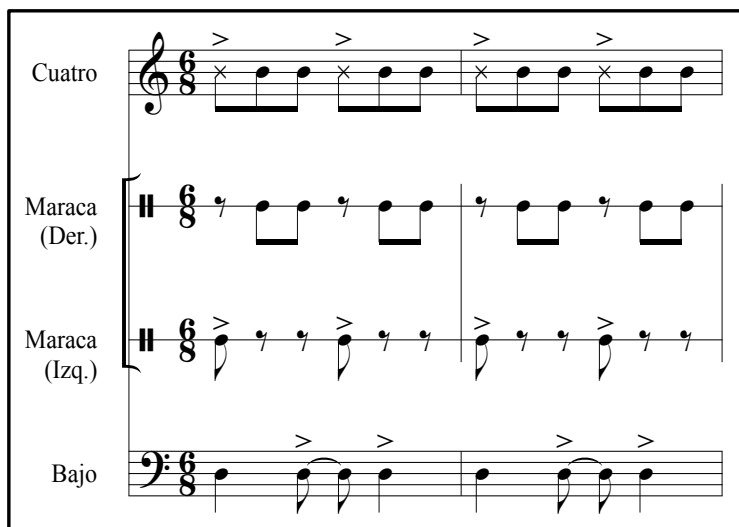


Figura 19. Base acompañante del joropo por derecho
Fuente: Rojas (2004, p. 9)

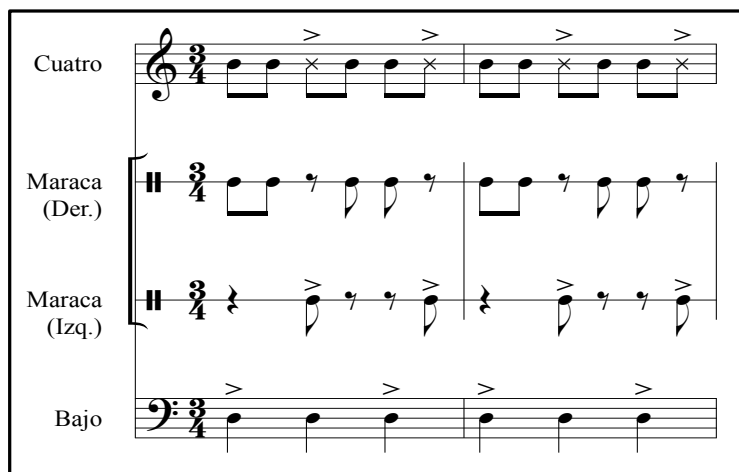


Figura 20. Base acompañante del joropo por corrido
Fuente: Rojas (2004, p. 9)

Adicionalmente, existe un tercer patrón de acompañamiento compuesto por un compás de 6/8 y uno de 3/4, llamado *chipola*. Este hace parte de una combinación entre el acompañamiento por derecho y por corrió.

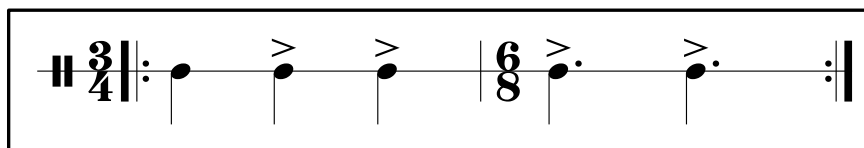


Figura 21. Base acompañante del joropo en chipola

Fuente: Rojas (2004, p. 14)

TIPOS DE JOROPO SEGÚN LOS PARÁMETROS RITMO-ARMÓNICOS DE LOS GOLPES LLANEROS

Los golpes llaneros se definen en principio por su estructura armónica; el modo, la progresión y los grados seleccionados comprenden las características individuales de cada uno. A su vez el ritmo armónico dentro de las progresiones está establecido de manera que se convierte en una estructura formal que es imprescindible en los diferentes golpes de la música llanera.

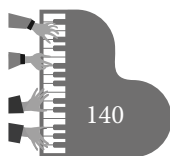
Los modos más usuales dentro de los diferentes golpes llaneros son el modo mayor y el modo menor, las progresiones armónicas se basan en los parámetros de la armonía funcional dentro del sistema tonal, los cuales giran en torno a tónica, subdominante y dominante, aunque es común ver en algunos golpes llaneros sustituciones armónicas y dominantes secundarias. Los acordes más usuales dentro de estas estructuras son de triada mayor, menor y acorde con séptima de dominante.

SAN RAFAEL

Su nombre hace referencia al santo de todos los pescadores, como se dice comúnmente: “San Rafael es el santo de los pescadores y patrón de varios pueblos llaneros. En los temas cantados, con frecuencia se le plasma como un llanero más”.

Características musicales

- Se interpreta en sistema por corrió.
- Tiene una estructura de dos partes: la primera se presenta en ocho compases en tonalidad menor, la progresión armónica va en función de tónica y dominante.
- La segunda parte evidencia una modulación pasajera al quinto grado y así regresa a la tonalidad del tema principal, al pasar por funciones de subdominante menor, dominante y tónica.



$\frac{3}{4}$: Im | % | V7 | Im | % | V7 | % | Im :||
 ||: Im | V7 de V | % | V | % | V7 de V | % | V ||
 | IVm | Im | V7 | Im :||

Figura 22. Estructura armónica de los golpes san Rafael
 Fuente: Rojas (2004, p. 32)

San Rafael en el puerto

Compositor:
Golpe tradicional del
folclor llanero

Análisis formal

- Forma: A-A'
- Se repite la forma con variaciones melódicas

Análisis armónico

- Tonalidad Bm
- Al ser un golpe llanero mantiene una armonía fija V7-Im
- Realiza una variación en la que mantiene la siguiente armonía: IVm-Im-V7-Im

Aspectos rítmicos

- Métrica: 3/4
- Golpe por corrido
- Melodías que inician en contratiempo similares a las de pasillo
- Síncopa interna
- Acompañamiento rasgueado imitando rasgue en arpa en el *primo*
- Patrón rítmico en el bajo de negra, dos corcheas y negra

Aspectos y comportamientos melódicos

- Melodías que se repiten en varios compases manteniendo el mismo motivo rítmico
- Melodías con características improvisadoras
- Intervalos de tercera y grados conjuntos
- Melodía tipo rasgueo en el *secondo* en compases 45, 46 y 47

Características texturales de la obra

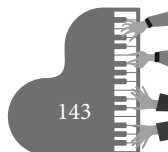
- Textura principal, melodía más acompañamiento

Tonalidad

- Si menor

Nivel

- Avanzado



SAN RAFAEL EN EL PUERTO

Piano secondo

San Rafael

Folclor llanero

♩ = 190

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 190. The first five measures show a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

Musical notation for measures 6-10. The melody continues in the right hand, and the bass line remains consistent. The dynamic marking *mf* is maintained.

Musical notation for measures 11-15. The melody continues in the right hand, and the bass line remains consistent. The dynamic marking *mf* is maintained.

Musical notation for measures 16-20. The melody continues in the right hand, and the bass line remains consistent. The dynamic marking *mf* is maintained.

Musical notation for measures 21-25. The melody continues in the right hand, and the bass line remains consistent. The dynamic marking *mf* is maintained.

SAN RAFAEL EN EL PUERTO

Piano primo

San Rafael

Folclor llanero

♩ = 190
8^{va}

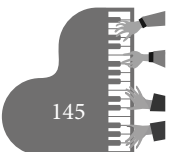
Musical notation for measures 1-5. The score is in treble and bass clefs, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 190. The dynamic is *f*. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and rests.

Musical notation for measures 6-10. The score is in treble and bass clefs, key of D major, and 3/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and rests.

Musical notation for measures 11-15. The score is in treble and bass clefs, key of D major, and 3/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and rests.

Musical notation for measures 16-20. The score is in treble and bass clefs, key of D major, and 3/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and rests.

Musical notation for measures 21-25. The score is in treble and bass clefs, key of D major, and 3/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and rests.



SAN RAFAEL EN EL PUERTO

26

p *f*

31

36

41

mp M.D. M.I.

46

Mano derecha M.D. M.I. M.D.

SAN RAFAEL EN EL PUERTO

26 (8va) -----

mp ff

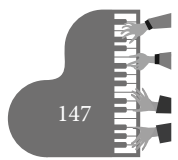
31

36

41

46

mp



SAN RAFAEL EN EL PUERTO

51

51

f

Musical notation for measures 51-55. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 51 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

56

56

Musical notation for measures 56-60. Measure 56 features a repeat sign. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

61

61

1.

Musical notation for measures 61-65. Measure 61 includes a first ending bracket labeled "1.". The right hand plays chords, and the left hand continues the accompaniment.

66

66

2.

5

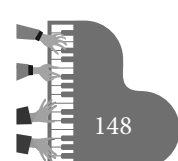
Musical notation for measures 66-71. Measure 66 includes a second ending bracket labeled "2.". A fingering "5" is indicated in the left hand. The right hand plays chords, and the left hand continues the accompaniment.

72

72

ff

Musical notation for measures 72-76. Measure 72 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand plays chords, and the left hand continues the accompaniment. The piece concludes with a double bar line.



SAN RAFAEL EN EL PUERTO

51

mf

Musical score for measures 51-55. The piece is in D major (two sharps) and 2/4 time. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.

56

f

Musical score for measures 56-60. The right hand features a melodic line with accents. A dynamic marking of *f* is present.

61

1.

Musical score for measures 61-65. The right hand continues with a melodic line. A first ending bracket labeled "1." spans measures 64 and 65.

66

2.

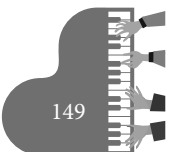
8^{va}

Musical score for measures 66-71. The right hand has a melodic line with a second ending bracket labeled "2." spanning measures 66 and 67. An octave sign (8^{va}) is placed above the staff.

72

ff

Musical score for measures 72-76. The right hand has a melodic line with accents. A dynamic marking of *ff* is present. An octave sign (8^{va}) is placed above the staff.



QUIRPA

El origen de este golpe hace referencia a un cantor llanero, como lo mencionan Sánchez, Mariano y Arcila (2008): “Ritmo recio, su nombre es en honor de un extraordinario cantor llanero y especialmente famoso en la modalidad del contrapunteo y a quien popularmente le decían Quirpa” (p. 12).

Características musicales

- Su principal característica es la modulación desde el modo mayor al modo menor, por medio de su respectivo acorde de dominante.
- También se destaca por la modulación pasajera al segundo grado de la tonalidad mayor y su estructura de doce compases divididos en dos partes.
- Se interpreta en sistema por corrió.

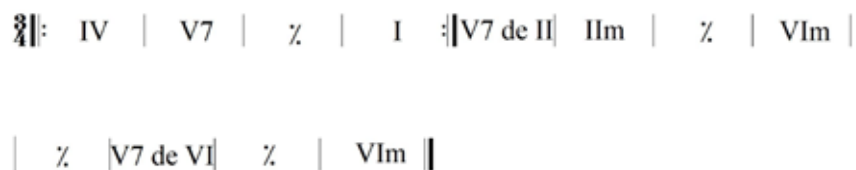


Figura 23. Estructura armónica de los golpes quirpa

Fuente: Rojas (2004, p. 31)

Quirpa

Compositor:
Golpe tradicional del
folclor llanero

Análisis formal

- A diferencia de otros géneros, la música llanera se basa en progresiones armónicas en lugar de estructuras formales

Análisis armónico

- Esta pieza se mueve entre dos centros tonales, uno mayor y su relativa menor, de forma balanceada, es decir sin producir la falta de equilibrio tonal. Los acordes a los que recurre el compositor son I – V7 – IV – V7/vi – ii, y en el caso de la menor, i- iv y V. Este tipo de música no tiene en cuenta algunas normas que se le aplican a la música tonal clásica, como la retrogresión, debido a que en su estética no aplica, aunque a pesar de esto sí recurra a otras, como a la conducción de voces.

Aspectos rítmicos

- La figuración a la que se recurre en las músicas del llano son la negra, la corchea, junto con elementos como las ligaduras y contrapulsos, lo que produce síncopas reiteradamente

Aspectos y comportamientos melódicos

- La melodía en las músicas llaneras está basada en arpeggios, en ocasiones con notas de paso, produciendo pasajes en grados conjuntos

Características texturales de la obra

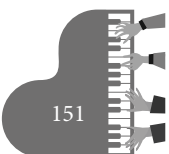
- Los cambios texturales se deben al cambio de ritmo-tipo en el acompañamiento y a un gran *tutti* de cuatro compases al final de la pieza. En la obra se pueden distinguir tres ritmo-tipos básicos, los cuales le dan la variedad textural y color característico a esta pieza

Tonalidad

- La menor

Nivel

- Intermedio



QUIRPA

Piano Secondo

Golpe llanero

Folclor llanero

♩ = 180

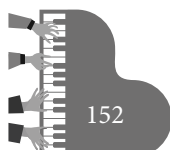
Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time. The right hand (treble clef) starts with a rest in measure 1, then plays a rhythmic pattern of eighth notes with beams and slurs. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is placed in the first measure of the right hand.

Musical notation for measures 7-12. The right hand continues the eighth-note rhythmic pattern. The left hand accompaniment remains consistent. Measure 12 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 13-18. The right hand pattern continues. In measure 14, the right hand has a sharp sign (#) above a note. A dynamic marking of *mf* is placed in measure 15. The left hand accompaniment continues. Measure 18 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 19-24. The right hand pattern continues. In measure 20, the right hand has a sharp sign (#) above a note. A dynamic marking of *mp* is placed in measure 23. The left hand accompaniment continues. Measure 24 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 25-30. The right hand pattern continues. A dynamic marking of *f* is placed in measure 25. The left hand accompaniment continues. Measure 30 ends with a double bar line.



QUIRPA

Piano primo

Golpe llanero

Folclor llanero

♩ = 180

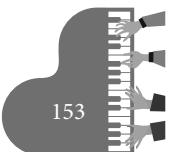
Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time. The right hand plays a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand is silent. Dynamics: *mf*.

Musical notation for measures 7-12. The right hand continues the melody with quarter notes. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1. Dynamics: *mp*.

Musical notation for measures 13-18. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1. Dynamics: *mf*.

Musical notation for measures 19-24. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1. Dynamics: *mp*.

Musical notation for measures 25-30. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand plays a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1. Dynamics: *f*.



QUIRPA

31

31

p

This system contains measures 31 through 36. The music is written for piano in a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the right hand in measure 34.

37

37

mf

This system contains measures 37 through 42. The right hand continues with a melodic line, incorporating some rests and slurs. The left hand has a more active bass line with dotted rhythms. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the right hand in measure 40.

43

43

f

This system contains measures 43 through 48. The right hand has a melodic line that ends with a sharp sign (#) above a note in measure 45. The left hand has a bass line with some chords. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the right hand in measure 45. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 48.

QUIRPA

31

p

37

Mano izquierda

mf

43

f

ZUMBA QUE ZUMBA

Su nombre al parecer proviene de la cotidianidad del llanero y sus labores con los animales, como lo describen Sánchez, Mariano y Arcila (2008. p. 13): “Al parecer este ritmo fue tomado por el llanero trabajador desarrollando sus labores diaras, posiblemente cuando hacen el zumbido con las sogas al enlazar un animal”.

Características musicales

- Su estructura es de 16 compases.
- Se interpreta en sistema por corrió
- Este ritmo está compuesto en tonalidad menor y con enlaces armónicos, por medio de dominantes secundarias para el cuarto y quinto grado de la tonalidad, y posteriormente finalizar en la tonalidad principal.
- Im - Im - V7 - Im - Im - Im - V7/IV - IVm - IVm - IVm - V7/V - V7 - IVm - Im - V7 - Im

The image displays a musical score for the piece 'Zumba que zumba'. It is written in 3/4 time and the key of D minor. The score is divided into three systems, each with a melodic line and a rhythmic line. The first system is for the 'Bajo' (bass) and 'Maracas'. The second system is for the 'Bj.' (bass) and 'Mcs.' (maracas). The third system is for the 'Bj.' and 'Mcs.'. Above each melodic line, the corresponding chord progression is indicated. The chord progression for the first system is: Im, V7, Im, Im, Im, Im, IVm, IVm. The chord progression for the second system is: IVm, II7, V7, IVm, Im, V7, Im. The rhythmic lines for the Maracas and Mcs. are marked with 'x' symbols and accents, indicating a specific rhythmic pattern.

Figura 24. Estructura armónica del zumba que zumba

Fuente: Sánchez, Cervantes y Arcila (2008)

Zumba que zumba

Compositor:
Golpe tradicional del folclor llanero

Análisis formal

- Golpe llanero con una estructura de 16 compases, que se presenta 4 veces con las mismas características formales (A, A', A'', A'''), modulaciones pasajeras y cada sección tiene la misma cantidad de compases debido al golpe y sus características rítmico-armónicas.

Análisis armónico

- Los primeros 6 compases presentan el tema en la tonalidad principal (sol menor), posteriormente en el compás séptimo (VII) hace una modulación pasajera al cuarto menor (IV), para finalmente, con una modulación pasajera al grado quinto (V) que se presente en el compás 12, se llegue a la cadencia final en la tonalidad principal.
- Im - Im - V7 - Im - Im - Im - V7/IV - IVm - IVm - IVm - V7V - V - IVm - Im - V7 - Im

Aspectos rítmicos

- Sistema por corrido
- Métrica: 3/4
- Acentuación en el bajo, primer y tercer tiempo
- Acentuación general, 3.^a y 6.^a corchea
- Característica rítmica principal en las melodías, síncopa interna

Aspectos y comportamientos melódicos

- Grados conjuntos y disjuntos con saltos de 3.^a y arpeggios con 7.^a
- Piano *primo*: en las secciones 1, 2 y 4 lleva la melodía principal
- Piano *secondo*: en la sección 3.^a lleva la melodía principal
- Intervalos de 3.^a para segundas voces de la melodía principal en secciones 1, 2 y 4
- Articulaciones definidas para la interpretación del estilo, *staccato* en el acompañamiento

Características texturales de la obra

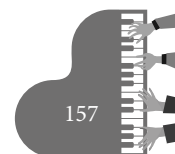
- Textura principal, acompañamiento y melodía, con excepciones en las que primo y secondo llevan a la línea melódica dividida en voces.

Tonalidad

- Sol menor

Nivel

- Avanzado



ZUMBA QUE ZUMBA

Piano secondo

Zumba que zumba

Folclor llanero

♩ = 200

mf

f

11

mp

p

21

ZUMBA QUE ZUMBA

Piano primo

Zumba que zumba

Folclor llanero

♩ = 200

8va-----

mf *f*

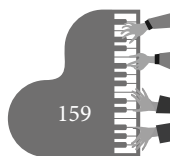
6 (8va)-----

11 (8va)-----

16 (8va)-----

mp *p*

21 (8va)-----



ZUMBA QUE ZUMBA

26

31

36

41

46

p

mf

p

mf

The musical score is written for four hands on a piano. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system (measures 26-30) features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 31-35) includes a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand. The third system (measures 36-40) features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the right hand. The fourth system (measures 41-45) continues the melodic and harmonic development. The fifth system (measures 46-50) includes dynamic markings of *p* and *mf* in the right hand, with a crescendo hairpin leading into the *mf* section.

ZUMBA QUE ZUMBA

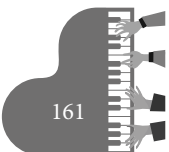
26 *8^{va}*

31 *8^{va}*

36

41

46 *8^{va}*



ZUMBA QUE ZUMBA

51

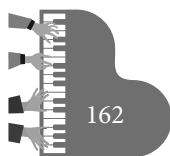
Musical notation for measures 51-55. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

56

Musical notation for measures 56-60. The right hand continues the melodic line, ending with a triplet of eighth notes. The left hand maintains the accompaniment pattern.

61

Musical notation for measures 61-65. The right hand features a triplet of eighth notes with an accent (>) and a fermata. The left hand continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 63. The piece concludes with a double bar line.



ZUMBA QUE ZUMBA

(8^{va})

51

Musical notation for measures 51-55. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dashed line above the treble staff indicates an octave transposition.

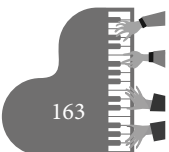
(8^{va})

56

Musical notation for measures 56-60. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. A dashed line above the treble staff indicates an octave transposition.

61

Musical notation for measures 61-64. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line that ends with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *f* is present in measure 63. The system ends with a double bar line.



PERQUERA

Es un golpe el cual toma su nombre debido a las bandadas de pericos; en ocasiones a este golpe también se le denomina Juana Guerrero, inspirado en una llanera con este nombre.

Características musicales

- La periquera se caracteriza por estar en tonalidad mayor.
- Se ejecuta con el sistema por corrido.
- Al ser un golpe llanero posee una estructura armónica definida que se muestra a continuación (según Sánchez, Cervantes y Arcila, 2008):
- I-V7-I7-IV-II7-V

The image displays a musical score for the Periquera rhythm. It consists of two systems of staves. The first system is for the Bajo (bass) and Maracas. The Bajo staff is in the bass clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The Maracas staff is in 6/8 time. Above the Bajo staff, the harmonic structure is indicated as: I — V7 — I — I — I — I7 — IV — IV —. The second system is for the Bjo (bass) and Mcs (maracas). The Bjo staff is in the bass clef, key of D major, and 3/4 time. The Mcs staff is in 6/8 time. Above the Bjo staff, the harmonic structure is indicated as: IV — II7 — V7 — IV — I — V7 — I —. The Maracas parts in both systems consist of a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Figura 25. Estructura armónica de la periquera

Fuente: Sánchez, Cervantes y Arcila (2008)

Periquera

Compositor:
Golpe tradicional del folclor llanero

Análisis formal

- A diferencia de otros géneros, la música llanera se basa en progresiones armónicas en lugar de estructuras formales.

Análisis armónico

- Esta obra está construida sobre los grados I- IV y V (este último, en ocasiones, con séptima); estos acordes aparecen invertidos en ocasiones debido a la conducción del bajo.

Aspectos rítmicos

- La figuración a la que se recurre en las músicas del llano son la negra, la corchea, junto con elementos como las ligaduras y contratiempos, lo que produce síncopas reiteradamente.

Aspectos y comportamientos melódicos

- La melodía en las músicas llaneras está basada en arpeggios, en ocasiones con notas de paso, lo que produce pasajes en grados conjuntos.

Características texturales de la obra

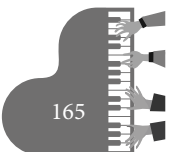
- Los cambios texturales se deben al cambio de ritmo-tipo en el acompañamiento y a un gran *tutti* de cuatro compases al final de la pieza. En la obra se pueden distinguir tres ritmo-tipos básicos, los cuales le dan la variedad textural y color característico a esta pieza.

Tonalidad

- Do mayor

Nivel

- Intermedio



PERIQUERA

Piano secondo

Golpe llanero

Folclor llanero

Allegro (♩ = c. 180)

Musical notation for measures 1-4, showing empty staves for both hands in 3/4 time.

Musical notation for measures 5-8, starting with a treble clef and *mf* dynamic. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 9-12, featuring a treble clef and *mp* dynamic. The right hand continues with chords and eighth notes, and the left hand has a melodic line.

Musical notation for measures 13-16, featuring a bass clef and *mf* dynamic. The left hand has a melodic line, and the right hand plays chords and eighth notes.

PERIQUERA

Piano primo

Golpe llanero

Folclor llanero

Allegro (♩ = c. 180)

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand consists of quarter notes, and the bass line in the left hand consists of quarter notes.

Musical notation for measures 5-8. The melody in the right hand continues with quarter notes and eighth notes. The bass line in the left hand continues with quarter notes.

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a melodic line with rests, and the left hand has a bass line with rests. Dynamics *p* and *mf* are indicated. A repeat sign is present at the beginning of this system.

Musical notation for measures 13-16. The right hand has a melodic line with rests, and the left hand has a bass line with rests. A repeat sign is present at the beginning of this system.



PERIQUERA

17

p *mp*

21

mf

25

f

29

f

33

p *ff*

PERIQUERA

17

p *mp*

Musical notation for measures 17-20. Measure 17 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 19 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over measures 18-19, and the left hand provides a simple accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-24. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 22-23, and the left hand accompaniment remains consistent.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand has a slur over measures 26-27, and the left hand accompaniment continues.

29

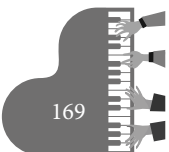
f

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a slur over measures 30-31, and the left hand accompaniment continues.

33

p *ff*

Musical notation for measures 33-36. Measure 33 starts with a piano (*p*) dynamic, and measure 34 has a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a slur over measures 34-35, and the left hand accompaniment continues.



PERIQUERA

37

Musical notation for measures 37-40. The piece is in 2/4 time. Measure 37: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Measure 38: Treble clef has a half note C5. Bass clef has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 39: Treble clef has a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Bass clef has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. Measure 40: Treble clef has a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4.

41

Musical notation for measures 41-44. Measure 41: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Measure 42: Treble clef has a half note C5. Bass clef has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 43: Treble clef has a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Bass clef has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. Measure 44: Treble clef has a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. A piano (*p*) dynamic marking is placed below the treble clef in measure 42.

45

Musical notation for measures 45-48. Measure 45: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Measure 46: Treble clef has a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Bass clef has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. Measure 47: Treble clef has a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. Measure 48: Treble clef has a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Bass clef has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. A forte (*f*) dynamic marking is placed below the treble clef in measure 45.

49

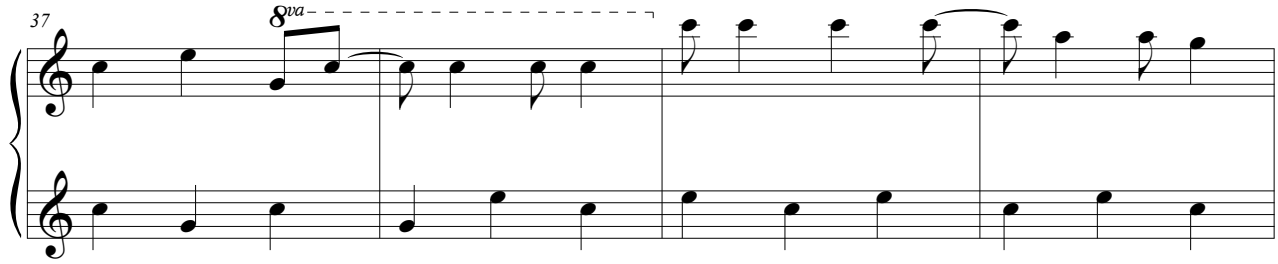
Musical notation for measures 49-52. Measure 49: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Measure 50: Treble clef has a quarter rest, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Bass clef has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. Measure 51: Treble clef has a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. Measure 52: Treble clef has a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Bass clef has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is placed below the treble clef in measure 51.

53

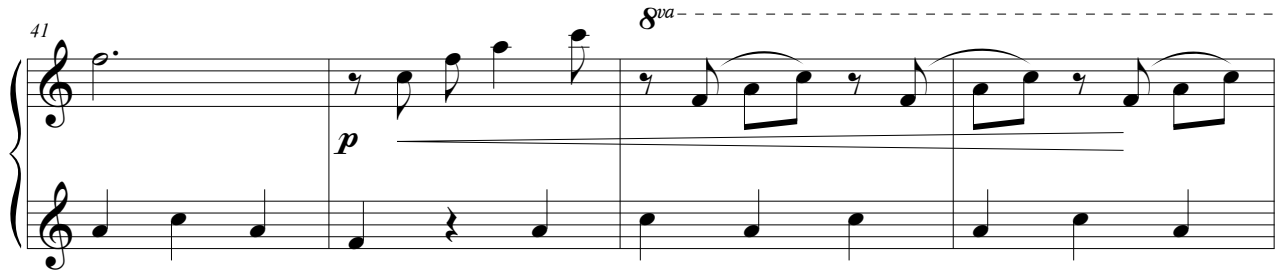
Musical notation for measures 53-56. Measure 53: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Bass clef has a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Measure 54: Treble clef has a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. Bass clef has a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Measure 55: Treble clef has a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Bass clef has a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. Measure 56: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Bass clef has a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4.

PERIQUERA

37 *8^{va}*



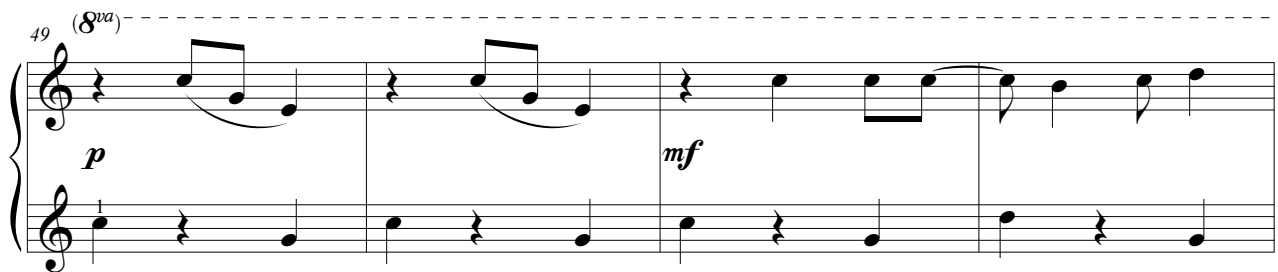
41 *8^{va}*
p



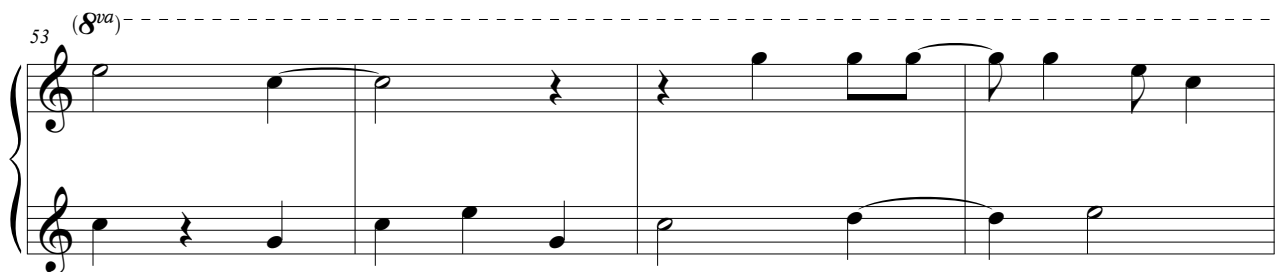
45 (*8^{va}*)
f



49 (*8^{va}*)
p *mf*



53 (*8^{va}*)



PERIQUERA

57

Musical notation for measures 57-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 57 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 58 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 59 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 60 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note and a half note.

61

Musical notation for measures 61-64. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 61 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 62 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 63 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 64 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note and a half note. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 61.

65

Musical notation for measures 65-68. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 65 features a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 66 has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 67 has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note and a half note. Measure 68 has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note and a half note. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning of measure 65.

69

Musical notation for measure 69. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 69 features a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note and a half note.

PERIQUERA

57 (8^{va})

Musical notation for measures 57-60. Treble clef, 8va. Measure 57: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter rest. Measure 58: quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 59: quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Measure 60: quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3.

61 (8^{va})

f

Musical notation for measures 61-64. Treble clef, 8va. Measure 61: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 62: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 63: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 64: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.

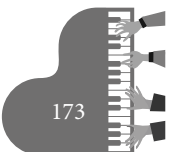
65

p *ff*

Musical notation for measures 65-68. Treble clef. Measure 65: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 66: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 67: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 68: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.

69

Musical notation for measure 69. Treble clef. Measure 69: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.



Género pasillo

El pasillo colombiano tiene su origen en las músicas de salón de los siglos XVIII y XIX, en el campo cultural y artístico de las primeras décadas del siglo XX influenciado por movimientos culturales originarios de Europa (Montalvo y Pérez, 2006, p. 13). Consecuentemente el pasillo aparece como pieza de salón, que hereda directamente rasgos melódicos y rítmicos del vals europeo en el surgimiento de una estética y un repertorio nacional (Orozco, 2014, p. 29).

Durante las primeras décadas del siglo XX, según Harry C. Davinson, prácticamente ningún compositor de música popular dejó de lado este género, lo que llevó a que se danzara hasta en los lugares más alejados del país (Davinson, 1970, p. 40), incluso llegando a San Andrés y Providencia (Viloria, Newball y Acosta, 2014, p. 23).

Existen cuatro vertientes principales dentro del género, las cuales son: pasillo fiestero, pasillo santafereño, pasillo canción y pasillo contemporáneo.

Características musicales

- Las formas de los pasillos tradicionales cuentan con tres secciones, cada una de estas secciones cuentan con dieciséis compases, establecidos por el emblemático músico del pasillo Pedro Morales Pino. Se suele repetir cada una de las secciones dos veces, es decir, AA-BB-CC (Montalvo y Pérez, 2006, p. 55).
- Dentro del pasillo tradicional existen ciertos giros ritmo-melódicos característicos, los cuales inician a partir de una nota del acorde con su respectiva sensible inferior, a modo de una bordadura doble, usualmente con una rítmica recurrente (Montalvo y Pérez, 2006, p. 30). En cuanto a los arpeggios, uno de sus usos principales está relacionado directamente con los inicios de frase, en la mayoría de los casos, con un contorno melódico descendente usualmente con la siguiente figuración rítmica:



Figura 26. Inicio de frase del pasillo

Fuente: Montalvo y Pérez (2006, p. 37)

- Además, los arpeggios se construyen en los pasillos tradicionales sobre secuencias rítmicas con el mismo contorno melódico, para conformar secciones completas, habitualmente la sección C (Montalvo y Pérez, 2006, p. 35). Básicamente se podría concluir que las figuras rítmicas que tradicionalmente predominan en el género son las blancas, las negras y las corcheas con sus respectivos silencios, donde el contratiempo y la síncopa juegan un rol esencial en el estilo.

- Además de los instrumentos de cuerda asociados en el pasillo tradicional, la percusión es un aspecto a ser tenido en cuenta, pues los instrumentos que componen esta familia instrumental integran aquellos autóctonos y varían según la zona del país, tales como la carraca (hueso de la quijada del burro o la mula por lo general), guacharacas andinas, cucharas o maracas, entre otros instrumentos. Por otra parte, grupos musicales con propuestas modernas se reúnen en la percusión a la batería.

The image displays four musical staves in 3/4 time, each illustrating a different rhythmic structure. The first staff, titled 'Vals', shows a simple melody of three quarter notes. The second staff, titled 'Pasillo', shows a melody of four eighth notes. The third staff, titled 'Pasillo (Variante)', shows a melody of a dotted quarter note followed by two eighth notes. The fourth staff, titled 'Pasillo (Variante)', shows a melody of six eighth notes with accents (>) over the third and sixth notes.

Figura 27. Estructura rítmica del vals y el pasillo, con variantes
Fuente: elaboración propia

Desde lejos

Compositor:
Bonifacio Bautista

Análisis formal

- Forma: *Intro.* - A - B - C

Análisis armónico

- Introducción breve de 4 compases, que se presenta en función de subdominante y dominante, utilizando a su vez un VII/V y posteriormente llegar a tónica
- Sección A: sol menor, dividida en 2 frases: la primera se presenta en regiones de dominante y tónica, para rearmonizar la progresión armónica con una modulación pasajera para la dominante V7/V; la segunda frase expande la región de subdominante (IV y II) y finaliza con cadencia autentica perfecta V7 - I
- Sección B: si bemol, pasa por las regiones de subdominante, dominante y tónica, utiliza modulaciones pasajeras para el VI grado (V7/VI) y termina la sección preparando la cadencia con una dominante para el V (V7/V)
- Sección C: mi bemol, pasa por función de subdominante, dominante y tónica, con modulación pasajera para el VI grado (V7/VI), para finalmente terminar en mi bemol con cadencia autentica perfecta

Aspectos rítmicos

- Métrica: 3/4
- Contiene las células rítmicas típicas del pasillo tradicional
- Sección C, se caracteriza por generar contraste desde lo rítmico con obstinatos, al utilizar primera división del pulso.
- Acentuación sobre el primer pulso
- Característica rítmica principal en las melodías, síncopa interna

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, *legatto*, staccato y acento sobre primer pulso, primera división de pulso y contratiempo
- Piano *primo*: lleva la melodía principal en sección A, B y parte de la C, y complementa con segunda voz con intervalos de 3.^a y algunas disonancias como 2.^a; se caracteriza por los bordados y notas de paso cromáticas
- Piano *secondo*: base de pasillo con todo el peso armónico, contracantos y notas melódicas y acordes de paso, diatónicos y cromáticos
- Grados conjuntos y saltos de 3 y 5 dentro del diseño melódico

Características texturales de la obra

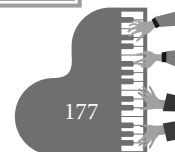
- Textura principal, acompañamiento y melodía, y homofónica en la sección C

Tonalidad

- Cada sección se presenta en diferente tonalidad, A (sol menor), B (si bemol), C (mi bemol)

Nivel

- Intermedio



DESDE LEJOS

Piano secondo

Pasillo

Bonifacio Bautista

$\text{♩} = 190$

Musical notation for measures 1-5. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 1 is a whole rest in both staves. Measure 2 starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand plays chords with accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 5 ends with a repeat sign and a fermata.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 10 ends with a fortissimo (*f*) dynamic.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand continues the accompaniment. Measure 15 ends with a piano (*p*) dynamic.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 20 ends with a fortissimo (*f*) dynamic and a double bar line with repeat dots.

To Coda

Musical notation for measures 21-25. Measure 21 starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 25 ends with a fortissimo (*f*) dynamic and a fermata. A *8va* marking is present at the end of the piece.

DESDE LEJOS

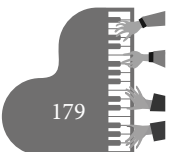
Piano primo

Pasillo

Bonifacio Bautista

$\text{♩} = 190$

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 190. The score includes various dynamics: *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *f*. There are also markings for *8va* (octave) in the upper right of the treble staff. A Coda section is indicated by a double bar line with a coda symbol. The piece ends with a final chord in the bass clef.



DESDE LEJOS

26

p

f

Leo. * Leo. * Leo. *

31

mf

36

D.S. al Coda

f

p

cantabile

41

mf

46

DESDE LEJOS

26 *8va*

Musical notation for measures 26-30. Treble and bass staves. Eighth notes with slurs. An 8va line is indicated above the treble staff.

31 *(8va)*

mf

Musical notation for measures 31-35. Treble and bass staves. Treble staff has slurs and a fermata. Bass staff has eighth notes. A *mf* dynamic is marked.

36 **D.S. al Coda**

f *pp dolce* *8va*

Musical notation for measures 36-40. Treble and bass staves. Measure 36 has a *f* dynamic. Measure 37 has a Coda symbol. Measures 38-40 have a *pp dolce* dynamic. An 8va line is indicated above the treble staff.

41 *(8va)*

mf

Musical notation for measures 41-45. Treble and bass staves. Treble staff has chords and slurs. Bass staff has eighth notes. A *mf* dynamic is marked.

46 *(8va)*

Musical notation for measures 46-50. Treble and bass staves. Treble staff has slurs. Bass staff has eighth notes. An 8va line is indicated above the treble staff.



DESDE LEJOS

51

cantabile
p

56

mf

61

f

66

p

DESDE LEJOS

51 *pp* 15^{ma}

Musical notation for measures 51-55. Treble clef, key signature of two flats. Measure 51 has a whole rest. Measures 52-55 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and an 8^{va} octave marking.

(15^{ma}) 56 *mf* 8^{va}

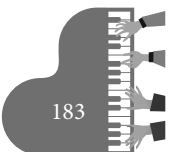
Musical notation for measures 56-60. Treble clef, key signature of two flats. Measures 56-60 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and an 8^{va} octave marking.

61 *f* 8^{va}

Musical notation for measures 61-65. Treble clef, key signature of two flats. Measure 61 has a whole rest. Measures 62-65 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and an 8^{va} octave marking.

66 *p* 8^{va}

Musical notation for measures 66-70. Treble clef, key signature of two flats. Measure 66 has a whole rest. Measures 67-70 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and an 8^{va} octave marking.



Género guabina

Es considerado un género que tiene sus orígenes en los departamentos de Boyacá, Santander, Tolima y Huila. La guabina tiene relación con algunas danzas españolas que luego fueron adaptadas por la gente de la Nueva Granada. Referencias históricas indican que a finales del siglo XVIII se bailaba la guabina. Durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, el movimiento romántico influyó en este género, y así encontramos guabinas con un contenido lírico, ensoñador y amoroso (Ocampo, 1981).

Características musicales

- Su interpretación está sustentada sobre una métrica de $\frac{3}{4}$.
- La estructura rítmica de la guabina es muy similar a la del torbellino.
- Su estructura rítmica proviene de la base acompañante del torbellino, sin asociarse con su progresión armónica, ya que el torbellino tiene un círculo armónico que tradicionalmente no cambia, contrario a la guabina, pues su construcción armónica es variante y es más extensa que el torbellino.
- En la ejecución de la guabina tradicionalmente se emplean el tiple, el requinto, la bandola y el chucho o guache (a veces reemplazado por la pandereta).
- Existen varias clases de guabinas determinadas por cada región, como: la “Guabina Cundiboyacense”, la “Guabina Veleña”, también llamada “Guabina Santandereana”, la “Guabina Tolimense”, conocida como “Guabina Grantolimense”, de los departamentos de Huila y Tolima y cada estilo guabinero es determinado por la forma de sus giros melódicos y armónicos.

The image shows two musical staves in 3/4 time. The top staff is labeled 'Torbellino' and shows a rhythmic pattern of quarter notes: G (quarter), C (quarter), D7 (quarter). The bottom staff is labeled 'Guabina' and shows a rhythmic pattern of quarter notes: G (quarter), C (quarter), D7 (quarter).

Figura 28. Base rítmica del torbellino y la guabina

Fuente: Elaboración propia

Como agua

Compositor:
Germán Darío Pérez

Análisis formal

- Esta pieza es de forma binaria y sus secciones se distribuyen de la siguiente manera: A – Ai (variación por segunda casilla) – B o sección central – A – Ai

Análisis armónico

- En esta pieza los acordes cuentan con tensiones de séptima, novena y trecena, principalmente, acercándose de esta forma al sonido etiquetado como “nueva música colombiana”, debido a que explora sonoridades acórdicas provenientes del jazz. Estas son incorporadas a las tradicionales (como lo son las triadas y los acordes de séptima dominante), además esta pieza hace uso de progresiones que resultarían poco usuales a los oídos más conservadores; sin embargo, son totalmente consecuentes en dentro del lenguaje musical actual en la música andina. La tonalidad de la obra es la bemol y presenta una modulación pasajera a do sostenido menor, para regresar nuevamente a la bemol.

Aspectos rítmicos

- En cuanto al acompañamiento (*secondo* o piano II), rítmicamente es muy estable ya que mantiene así el ritmo tipo básico del género, con pequeños cortes no muy llamativos y variaciones en el bajo, lo que evita la monotonía sin romper con la continuidad rítmica.
- La melodía está construida, la mayor parte del tiempo, sobre corcheas; esto permite el uso de las figuras como la negra y la negra con puntillo para generar Contratiempos claves en la construcción motivica de la obra. Las figuras de mayor duración son la blanca y la blanca con puntillo, las cuales, en ocasiones, aparecen ligadas y generan una mayor actividad rítmica por parte de la contramelodía.

Aspectos y comportamientos melódicos

- Las contramelodías se componen generalmente sobre arpeggios; un comportamiento melódico al que recurre el compositor de la obra es en los saltos de séptima a las segundas como alternativa. Además de esto, algunas notas de la melodía principal cuentan con apoyos de acordes para reforzar así su densidad.

Características texturales de la obra

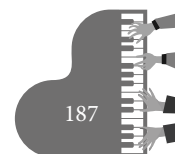
- La textura de la obra es homofónica, presenta una melodía principal, la cual se superpone en ocasiones con una contramelodía de apoyo, pero, debido a la estabilidad del acompañamiento sobre el ritmo-tipo del género, este comportamiento contrapuntístico no eclipsa la textura propuesta por el compositor.

Tonalidad

- La b mayor

Nivel

- Avanzado



COMO AGUA

Piano secondo

Guabina

Germán Darío Pérez Salazar

♩=105

The musical score is written for Piano Secondo and consists of four systems of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 105. The score is written in bass clef for the left hand and treble clef for the right hand. The first system (measures 1-5) features a melody in the right hand with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 6-10) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 11-15) features a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 16-20) includes mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*) dynamics. The score is written in a style typical of 20th-century piano music, with clear articulation and dynamic markings.

COMO AGUA

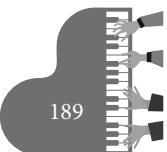
Piano primo

Guabina

Germán Darío Salazar

♩ = 105

The musical score is written for piano and is divided into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a final *mp* dynamic marking.



COMO AGUA

The musical score is written for four hands on a grand piano. It consists of four systems of two staves each. The first system starts at measure 21 and includes a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The second system starts at measure 26. The third system starts at measure 31. The fourth system starts at measure 36. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. Dynamics markings include *mf*, *f*, and *mp*. The key signature changes from two flats to two sharps between the second and third systems.

COMO AGUA

Musical score for measures 21-25. The piece is in B-flat major (two flats). Measure 21 starts with a first ending bracket. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. Fingerings 1, 2, 1, and 2 are indicated. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

Musical score for measures 26-30. The key signature changes to D major (two sharps). Dynamics include *mp*. Measure 26 has a first ending bracket.

Musical score for measures 31-35. The key signature remains D major. Dynamics include *f* and *mp*. Measure 31 has a first ending bracket.

Musical score for measures 36-40. The key signature remains D major. Dynamics include *f* and *mp*. Measure 36 has a first ending bracket.



COMO AGUA

41

41

f

45

This system contains measures 41 to 45. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, while the left hand plays a simple bass line. A dynamic marking of *f* is present in measure 44.

46

46

50

This system contains measures 46 to 50. The right hand continues with chords and eighth notes, and the left hand has a steady bass line. A hairpin crescendo is shown in the right hand starting in measure 49.

51

51

mp

55

This system contains measures 51 to 55. The right hand has a more complex chordal texture. A dynamic marking of *mp* is placed in measure 51.

56

56

mf

60

This system contains measures 56 to 60. The right hand features a mix of chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is placed in measure 57. A hairpin crescendo is shown in the right hand starting in measure 59.

COMO AGUA

41

41

p *f*

Musical notation for measures 41-45. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. It contains a melodic line with a slur over measures 41-45. Dynamics *p* and *f* are indicated. The lower staff contains a bass line with a common time signature, featuring some notes marked with an 'x'.

46

46

Musical notation for measures 46-50. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur. The lower staff continues the bass line.

51

51

mp *mf* *f*

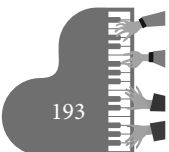
Musical notation for measures 51-55. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. It contains a melodic line with a slur over measures 51-55. Dynamics *mp*, *mf*, and *f* are indicated. The lower staff contains a bass line with a common time signature.

56

56

mf

Musical notation for measures 56-60. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. It contains a melodic line with a slur over measures 56-60. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. Dynamics *mf* is indicated. The lower staff contains a bass line with a common time signature.



COMO AGUA

61 *mp* *p*

Measures 61-65: The right hand plays chords with a 7th finger fingering. The left hand plays a simple bass line. Dynamics range from *mp* to *p*.

66 *mp* *mf* *f* *mp*

Measures 66-70: The right hand plays chords. The left hand plays a bass line. Dynamics range from *mp* to *f*. A key signature change to two flats occurs at measure 69.

71 *mf*

Measures 71-75: The right hand plays chords. The left hand plays a bass line. Dynamics range from *mf*.

76 *mp*

Measures 76-80: The right hand plays chords. The left hand plays a bass line. Dynamics range from *mp*. A key signature change to one flat occurs at measure 76.

COMO AGUA

61

mp

p

Musical notation for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains whole rests for measures 61-64 and a melodic line starting in measure 65. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with dotted half notes and a whole note. A dynamic marking of *mp* is placed below the first measure, and a *p* marking is placed above the first note of measure 65.

66

mp *mf* *f* *mp*

Musical notation for measures 66-70. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and a whole note. A repeat sign is present at the end of measure 69.

71

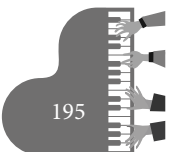
mf

Musical notation for measures 71-75. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and a whole note.

76

p *mp* *mf*

Musical notation for measures 76-80. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *p*, *mp*, and *mf*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with chords and a whole note.



COMO AGUA

81 *mf* *f* *mp*

System 1: Measures 81-84. Treble clef contains chords and eighth notes. Bass clef contains a simple melodic line. Dynamics: *mf* (measures 81-82), *f* (measures 83-84), *mp* (measures 85-88).

86 *p*

System 2: Measures 85-90. Treble clef contains chords and eighth notes. Bass clef contains a simple melodic line. Dynamics: *p* (measures 85-90). First ending bracket over measures 88-90.

91 *mf* *f* *p*

System 3: Measures 91-94. Treble clef contains chords and eighth notes. Bass clef contains a simple melodic line. Dynamics: *mf* (measures 91-92), *f* (measures 93-94), *p* (measures 95-98). Second ending bracket over measures 93-98.

96 *p* *pp*

System 4: Measures 95-100. Treble clef contains chords and eighth notes. Bass clef contains a simple melodic line. Dynamics: *p* (measures 95-98), *pp* (measures 99-100).

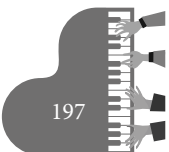
COMO AGUA

Musical score for measures 81-85. The piece is in B-flat major (two flats). Measure 81 starts with a piano introduction marked *f*. The right hand features a rapid sixteenth-note run. Measure 85 ends with a dynamic marking of *mp*.

Musical score for measures 86-90. Measure 86 begins with a piano introduction marked *p*. The right hand has a melodic line with a first ending bracket over measures 88-90.

Musical score for measures 91-95. Measure 91 starts with a piano introduction marked *mf*. Measure 93 features a piano introduction marked *f* with a triplet of eighth notes. Measure 95 ends with a piano introduction marked *mp* and a second ending bracket over measures 94-95.

Musical score for measures 96-100. Measure 96 begins with a piano introduction marked *p*. Measure 98 features a piano introduction marked *pp*. The piece concludes with a final chord in measure 100.



Género calypso

Es una expresión muy popular creada en el corazón del Caribe, concretamente en Trinidad y Tobago, Jamaica y Barbados, empleada inicialmente para circular noticias. Acompañaba a los isleños como canto de laboreo y era vehículo para las quejas sociales formuladas de manera jocosa. 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.

Características musicales

- El calypso es un canto de denuncia, información y transmisión de hechos de la vida y de la historia del pueblo afrocaribeño.
- Es un ritmo alegre y pegajoso.
- Es un género musical que se interpreta en todas las Antillas, las Guayanas, las Bahamas y en aquellas regiones que han tenido inmigración proveniente de estos países.
- Esta especie posee tradicionalmente un ritmo pausado y cadencioso e incluye estribillos cantados en inglés y patois (francés criollo).
- Existen dos clases de calypsos: uno africano con estribillo, mucha percusión y tempo rápido; el otro de corte europeo, sobre todo por la métrica de los textos y la ausencia de estribillos.
- El calypso se escribe en compás de 4/4.
- Su organología es la misma de toda la música de la región insular: maracas, *jawbone* o quijada de caballo, tináfono o tub, guitarra, mandolina y violín.

The image shows a musical score for four instruments: Maracas, Jawbone, Acoustic Guitar, and Tub. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The Maracas part is a rhythmic pattern of eighth notes. The Jawbone part is a melodic line with eighth notes and rests. The Acoustic Guitar part is a rhythmic pattern of eighth notes. The Tub part is a bass line with eighth notes and rests.

Figura 29. Estructura rítmico-armónica de calypso

Fuente: Vilorio, Newball y Acosta (2014)

David juega

Compositor:
Rogelio Alberto García

Análisis formal

- Esta pieza se basa en el género canción y sus secciones se distribuyen de la siguiente manera:
Intro. – A – B – Final.

Análisis armónico

- En esta obra se manejan los acordes de tónica, dominante (estos acordes aparecen invertidos en ocasiones) y en la región de subdominante se recurre a los acordes de sexto menor y cuarto grado.

Aspectos rítmicos

- A través de la pieza la célula rítmica de negra con puntillo, negra con puntillo y negra es recurrente en el acompañamiento, principalmente en el bajo. La máxima subdivisión es de corchea y en lo que a la melodía se refiere la ligadura en el segundo pulso es recurrente, lo que produce así una síncopa característica a lo largo de la obra.

Aspectos y comportamientos melódicos

- La melodía recurre constantemente al uso de notas del acorde y a grados conjuntos, las alteraciones no diatónicas se derivan de la relación escala acorde.

Características texturales de la obra

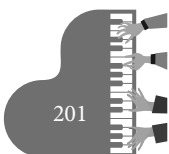
- En la introducción de la obra se encuentra una gran masa sonora rítmicamente definida, en la sección el piano dos o *secondo* este se encarga del acompañamiento, mientras que el *primo* pasa a ser la melodía, papeles que se reparten en la sección B en adelante, lo que da como resultado una forma mixta entre ambos intérpretes.

Tonalidad

- La mayor

Nivel

- Básico



DAVID JUEGA

Piano secondo

Calypso

Rogelio Alberto García

♩ = 140

Measures 1-4 of the piano score. The music is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system shows the right hand playing dotted quarter notes and eighth notes, and the left hand playing quarter notes. Dynamics include *mp* and accents (>).

Measures 5-8 of the piano score. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand continues with quarter notes. Dynamics include *mf* and accents (>).

Measures 9-12 of the piano score. The right hand plays a rhythmic pattern of chords with eighth notes, and the left hand plays quarter notes. Dynamics include *mp*.

Measures 13-16 of the piano score. The right hand plays a complex rhythmic pattern with chords and eighth notes, and the left hand plays quarter notes. The piece concludes with a double bar line.

DAVID JUEGA

Piano primo

Calypso

Rogelio Alberto García

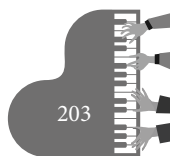
♩ = 140

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system consists of two staves. The upper staff features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with dynamic markings of *mf* and accents (>). The lower staff provides harmonic support with chords and single notes.

Musical notation for measures 5-8. The upper staff contains chords and rests, with dynamic markings of *mp* and accents (>). The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 9-12. The upper staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including slurs and accents. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 13-16. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes, including slurs and accents. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



DAVID JUEGA

17

f

21

8^{va}-----

1.

mf

2.
25

DAVID JUEGA

17 *8va-*

f

21

mf *mp*

2. / 25

Beautiful San Andrés

Compositor:
María Cecilia Francis Hall

Análisis formal

- Forma: *Intro.* – A – B
- Secciones: *Intro.* – A – B en tonalidad Bb mayor

Análisis armónico

- Introducción y sección A: la progresión armónica principal es I – II – V7 – I, que culmina en la parte A después de presentar toda la forma en cadencia autentica perfecta
- Sección B: presenta una progresión armónica similar, solo que añade el Vi grade después de la dominante para generar cadencia rota y repetir frases

Aspectos rítmicos

- Métrica: 2/2
- Adaptación de los ritmos de San Andrés, basado en las percusiones y cuerdas que usualmente utilizan acentuaciones en el primer pulso, síncopa interna y 2.^a división del pulso
- Hace énfasis en la síncopa interna y se acentúan los cambios armónicos en tiempo fuerte
- Característica rítmica principal en las melodías, síncopa interna

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, acento sobre primer pulso, primera y segunda división de pulso y contratiempo
- Piano *primo*: lleva la melodía principal en todo el tema y complementa con segunda voz con intervalos de 3.^a
- Piano *secondo*: *intro.* y sección A, base rítmica adaptada de la percusión, sección B primera parte, acompañamiento presentado en forma de arpeggios y segunda parte retoma la base rítmica de la sección A
- Grados conjuntos y saltos de 3 y 5 dentro del diseño melódico y arpeggios según la progresión armónica

Características texturales de la obra

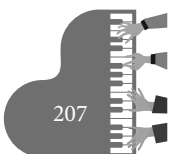
- Textura principal: acompañamiento y melodía

Tonalidad

- Si b mayor

Nivel

- Básico



BEAUTIFUL SAN ANDRES

Piano secondo

Calypso

María Cecilia Francis Hall

$\text{♩} = 68$

Musical notation for measures 1-4. The score is in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The upper staff (treble clef) features a series of chords and melodic lines, with a dynamic marking of *mp*. The lower staff (bass clef) contains a simple bass line with quarter notes and rests.

Musical notation for measures 5-8. The score continues with similar chordal and melodic patterns in the upper staff and a consistent bass line in the lower staff. A dynamic marking of *mp* is present. A hairpin crescendo is visible in the upper staff towards the end of the system.

Musical notation for measures 9-12. The score continues with similar chordal and melodic patterns in the upper staff and a consistent bass line in the lower staff. A dynamic marking of *mp* is present. A repeat sign is visible at the beginning of the system.

Musical notation for measures 13-16. The score continues with similar chordal and melodic patterns in the upper staff and a consistent bass line in the lower staff. A dynamic marking of *mp* is present.

BEAUTIFUL SAN ANDRES

Piano primo

Calypso

María Cecilia Francis Hall

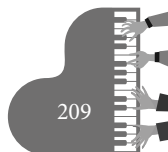
$\text{♩} = 68$
8^{va}

mf

5 *(8^{va})*

9 *(8^{va})*

13 *8^{va}*



BEAUTIFUL SAN ANDRES

Fine

17

Musical notation for measures 17-20. The right hand features a series of chords, while the left hand plays a simple bass line. A fermata is placed over the final chord in measure 20.

21

Musical notation for measures 21-24. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line. A dynamic marking of *mf* is present at the start of measure 21.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line.

29

Musical notation for measures 29-32. The right hand features a series of chords, and the left hand has a bass line.

33

D.S. al Fine

Musical notation for measures 33-36. The right hand features a series of chords, and the left hand has a bass line. A fermata is placed over the final chord in measure 36, and a dynamic marking of *D.S. al Fine* is present at the start of measure 33.

BEAUTIFUL SAN ANDRES

17 *8^{va}* Fine

21 *8^{va}* *f*

25 *8^{va}*

29 *8^{va}*

33 *8^{va}* D.S. al Fine



CONCLUSIONES

En un principio este libro estaba pensado para suplir una necesidad académica propia de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional; sin embargo, al estar este material terminado, se puede observar una aplicación mucho más diversa, para diferentes contextos e instituciones.

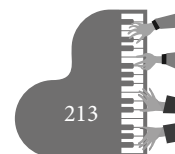
Para facilitar el proceso de aprendizaje por quienes se interesen en conocer e interpretar las obras aquí expuestas, el criterio de selección se basó principalmente en obras muy conocidas dentro la cultura popular nacional, lo cual facilita su asimilación en un alto porcentaje.

Al terminar este libro se evidenció el alcance innovador de la propuesta, al introducir mucha de la riqueza musical del folclor colombiano en un instrumento de origen y tradición europea como lo es el piano, en el formato de música de cámara, específicamente para su interpretación a cuatro manos.

Es importante dejar en claro que este libro es un primer paso en un proceso mucho más grande, que requiere una implementación para, pensar en futuras ediciones, según el resultado de este proceso.

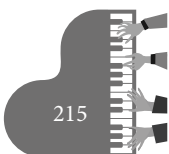
Durante la realización de la investigación el grupo de autores se dio cuenta de lo extenso del tema escogido, el país tiene una gran diversidad de ritmos musicales, los cuales ameritan una investigación más focalizada con el propósito de profundizar más en cada género, sus variantes y características particulares. Esta afirmación, producto de este ejercicio investigativo, ocasionó muchos inconvenientes a la hora de enmarcar toda esta información dentro de los parámetros del libro.

Por este motivo el grupo sugiere que se continúe con más investigaciones de este tipo, para la creación de más documentos académicos que contribuyan a establecer la inclusión de las músicas tradicionales colombianas dentro del componente académico.

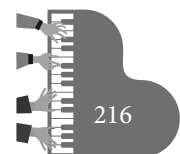


REFERENCIAS

- Abadía, G. (1983). *Compendio general del folklore colombiano*. Bogota: Biblioteca Banco Popular.
- Abadía, G. (1998). *ABC del folklore colombiano*. Santafé de Bogota: Panamericana.
- Bermúdez, E. (2004). ¿Que es el vallentato? Una mirada musicologica. *Ensayos, historia y teoria del arte*, 9(9), 9-62.
- Bedoya, S. (1987). Regiones, músicas y danzas campesinas. *Revista Contratiempo*, 2, 46.
- Castellanos, L. (2013). *Nociones interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista* (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Dávila, A. (2012). *¡¡Egua...La musica suena boniito, mano!! Musicas populares tradicionales del trapecio amazónico colombiano. Cartilla de iniciación*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Davinson, H. (1970). *Diccionario folkórico de Colombia*. Bogota: Banco de la Republica.
- Duque, A., Sánchez, H. y Tascón, H. (2009). *¡Que te pasa vo! Canto de piel, semilla y chonta. Músicas del Pacífico Sur. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- León, J. y Leal, R. (1998). *Cómo tocar en batería ritmos internacionales y autóctonos*. Bogotá: Planeta.
- Lozano, L. S. (2015). *El corno frances en las músicas del Pacífico norte colombiano: porro chochoano y abozao* (Monografía de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogota.
- Marulanda, A. O. (1984). *El folclor en Colombia. Practica e identidad cultural*. Bogotá: Artestudio Editores.
- Miñana, C. (1987). Rítmica del bambuco en Popayán. *A contratiempo*, 1, 46-55.
- Montalvo, F. y Pérez, J. (2006). *Método de improvisación en el pasillo de la region Andina coombiana*. Bucaramanga: (Sic) Editorial.
- Murillo, P. G. (2014, 12 de noviembre). *Banco de experiencias significativas en cultura*. www.bescultura.gov.co: <http://www.bescultura.gov.co/recursos/41/EL%20PORRO.pdf>
- Ocampo, J. (1981). *El folclor y los bailes típicos colombianos* (Biblioteca de Escritores Caldenses). Manizales: Imprenta Departamental de Caldas.
- Ochoa, J., Hernández, O. y Convers, L. (2014). *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano*. Tomo I. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa, J., Santamaria, C. y Sevilla, M. (eds.). (2010). *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Bogota: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Orozco, M. G. (2014). *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales: estudio de análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez*. Bogotá: Ministerio de Cultura.



- Pardo, A. y Pinzón, J. (1961). *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rojas, C. (2004). *Musica llanera. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sánchez, Y., Cervantes, D., y Arcila, F. (2008). *Del llano al pentagrama*. <https://docplayer.es/68092678-Del-llano-al-pentagrama-yamil-s-sanchez-preciado-daniel-j-mario-cervantes-fredy-alexander-arcila-hincapie.html>
- Valencia, L. (2007, 29 de junio). Análisis socio cultural del porro chocoano. *puro revulú*. Recuperado de <http://musicosdelchoco.blogspot.com/2007/06/anlisis-socio-cultural-del-porro.html>
- Valencia, L. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo. Musicas Tradicionales del Pacifico norte colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Viloria, S. M., Newball, K. y Acosta, M. (2014). *Show me your motion*. Bogotá: Ministerio de Cultura.



SOBRE LOS AUTORES

Michelle Leygue Andrade

Músico con énfasis en Piano Acompañamiento de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Rehabilitación de Edificios de la Universidad del Havre y arquitecto de la Universidad de América. Integrante del grupo de investigación Pedagogía Musical y Ciudadanía.

Rogelio Alberto García Henao

Licenciado en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional. Integrante de Isidore Ducasse Jazz Blues Band y del grupo de investigación Pedagogía Musical y Ciudadanía.

Germán Darío Pérez Salazar


Maestro en Artes Musicales con énfasis en Composición y Arreglos. Candidato a magíster en Músicas Colombianas. Fundador y director del trío Nueva Colombia. Cuenta con seis producciones discográficas.

Miyer Garvin Goenaga

Magíster en Pedagogía del Piano de la Universidad Nacional de Colombia. Integrante del Latinoamerican Piano Trío. Docente en la Universidad Nacional de Colombia. Integrante del grupo de investigación Pedagogía Musical y Ciudadanía. Ha participado en tres producciones discográficas de compositores colombianos.



A cuatros manos. Folclor colombiano en el piano
editado por la Universidad Pedagógica Nacional, fue compuesto
en caracteres de la fuente Minion Pro y se imprimió en los talleres
de Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.S. Xpress/Kimpres.



Las piezas que conforman esta obra didáctica están basadas en diversos ritmos del territorio colombiano. En esta se introduce una nueva clasificación de corte académico, producto de un análisis musical en el que se encontraron similitudes importantes entre aires aparentemente inconexos, las cuales, para el propósito de este trabajo, se hacen inteligibles mediante una nueva organización. Todos los arreglos incluidos en este material didáctico vienen acompañados de sus análisis correspondientes (formal, rítmico y armónico), y de las definiciones de cada aire, con su patrón rítmico. Se incluyen obras de compositores como María del Carmen Alvarado, Juancho Polo Valencia, Rafael Escalona, Elías M. Soto, José Barros, Lucho Bermúdez, entre otros. Con este libro, los autores esperan darle la importancia a la música colombiana en el medio académico que hace tiempo debería tener.

Serie
Música

Colección
Artes para la Educación

ISMN: 979-0-801649-09-6



9 790801 649096 >