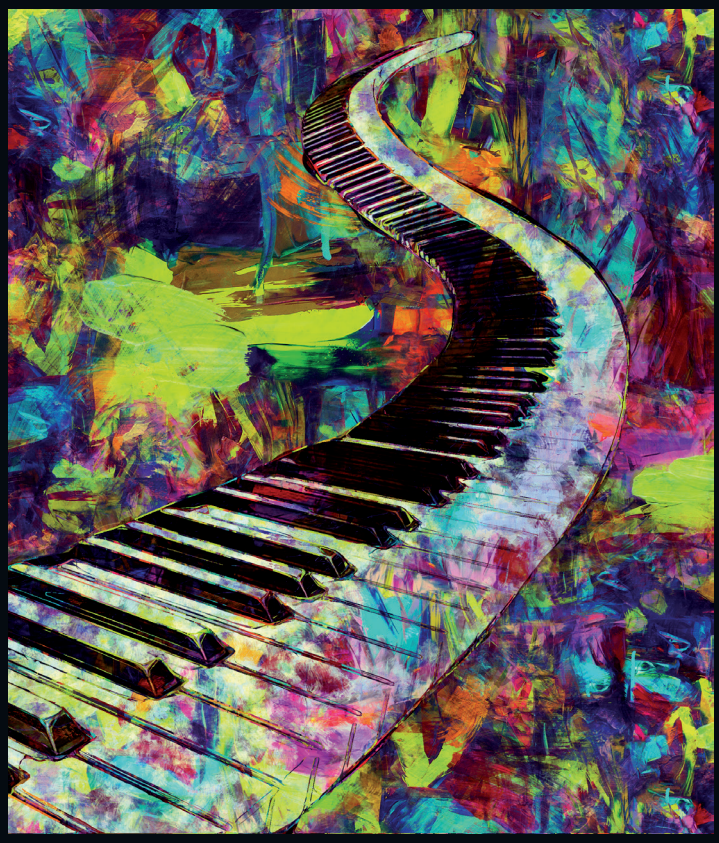
Serie Música | **Colección** Artes para la Educación

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

Catalogación en la fuente - Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional

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

Caderona *25*

El abozao 30

Características musicales 30

La guitarra desbaratá *31*

Bambuco en el Valle del Cauca 36

Bambuco patiano 36
Características musicales 36
La picada maliciosa *37*

Bambuco en la región Andina 44

Bambuco fiestero 44
Características musicales 44

Bambuco lírico 44
Características musicales 44
Brisas del Pamplonita *45*
Bochica *55*

Género cumbia 61

Características musicales 61
El alegre pescador *63*

La gaita 70
Características musicales 70
Tolú *71*

Género chandé 77

Características musicales 77
Te olvidé *79*

Género porro 87

Porro tapao 87
Características musicales 87

Porro palitiao o pelayero 88
Características musicales 88
Boquita salá *91*

El carimbó 96
Características musicales 96
Andrea baila *99*

Porro chocoano 104
Características musicales 104
Maximina *107*

El aguabajo 112
Características musicales 112
Parió la luna *113*

Género vallenato 119

Merengue.....120
Características musicales 120
Puya.....121
Características musicales 121
Paseo 122
Características musicales 122
Son.....123
Características musicales 123
Alicia adorada..... *125*
El testamento..... *133*

Género joropo 139

Tipos de joropo según los parámetros ritmo-armónicos de los golpes llaneros..... 140

San Rafael 140
Características musicales 140
San Rafael en el puerto *143*
Quirpa.....150
Características musicales 150
Quirpa..... *151*
Zumba que zumba 156
Características musicales 156
Zumba que zumba..... *157*
Periquera 164
Características musicales 164
Periquera *165*

Género pasillo.....175

Características musicales 175
Desde lejos..... *177*

Género guabina 185

Características musicales 185
Como agua..... *187*

Género calypso 199

Características musicales 199
David juega..... *201*
Beautiful San Andrés *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 rivereñas, 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 térm*ino gé*nero 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 cúspide 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 Heraldo*. https://www.elheraldo.co/entretenimiento/100-anos-del-natalicio-de-juancho-polo-valencia-el-juglar-olvidado-543466https://www.elheraldo.co/entretenimiento/100-anos-del-natalicio-de-juancho-polo-valencia-el-juglar-olvidado-543466

Elvallenato.com. *Biografia de Juancho Polo Valencia*. https://www.elvallenato.com/artistas/biografia.php?artista=254&mas=Juancho%20Polo%20Valenciahttps://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-812384https://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-valenciahttps://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.banrepcultural.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/artculos/msica-e-identidad-colectiva-en-san-andres-isla.htmlhttp://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/artculos/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", "Santafereña", "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 valses y torbellinos y creó también una buena cantidad de porros tan famosos como: "El brazalete" (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 Gérvez 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 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 ldelfonso, "Te olvidé", que se convitió 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-penaloza-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", "Calamarí", "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.

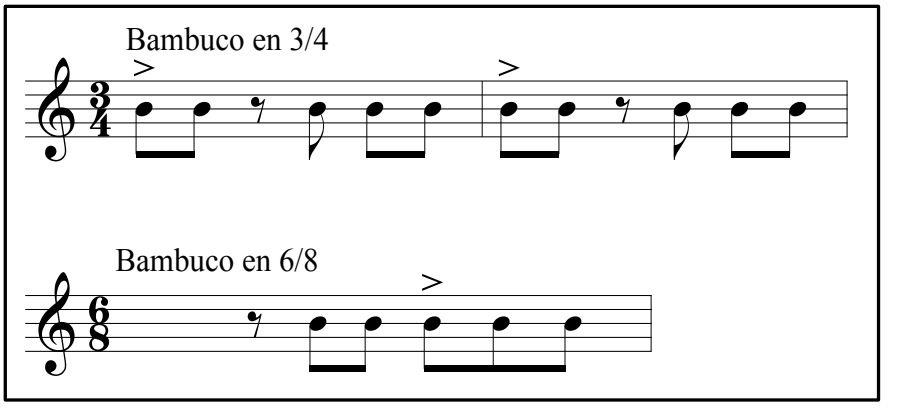


Figura 1. Estructura rítmica del bambuco

Fuente: elaboración propia

Una característica que define al bambuco es la que se conoce como síncopa 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.

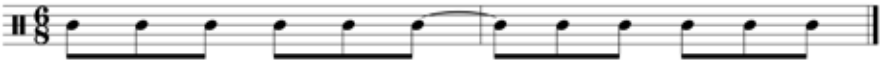


Figura 2. Ejemplo de síncopa caudal
Fuente: Miñana (1987)

Bambuco en la región Pacífica

El currulao

Este tipo de bambuco se encuentra en la zona del Pacífico sur colombiano, es de carácter vocal y se escribe en la métrica 6/8.

La organología del currulao es la siguiente: la marimba (marimba requinta y marimba bordón), que juega un papel muy importante dentro del ensamble, bombos, cununos y guasás.

Los *tempos* en el currulao son muy variables dentro de la ejecución, que emplea la negra con puntillo en un rango de velocidad entre 84 y 105.

Los textos del currulao se basan en temas cotidianos, no incluyendo lenguaje impropio ni vulgar.

Según José Portacio (1995), en algunos lugares en la región del Pacífico el currulao es conocido como bambuco viejo; esta afirmación es compartida por la cartilla publicada por el Ministerio de Cultura, ¡*Que te pasa vo!* (Duque, Sánchez y Tascón, 2009). Además este material comparte una base rítmica similar con géneros como la juga, la juga grande y el torbellino. (Ochoa, Hernández y Convers, 2014).

Características musicales

- La estructura armónica del currulao se basa en la secuencia de tónica y dominante, la cual se repite a lo largo de la obra.
- Dentro del formato es obligatorio el uso de la marimba.
- La forma del currulao tiene una estructura usual que inicia con una introducción a cargo de la marimba, seguido con un tipo de canto conocido como glosa y termina con un arrullo.
- La diferencia entre el bambuco viejo y el currulao radica en la velocidad y texto, a pesar de que comparten la misma estructura (Duque, Sánchez y Tascón, 2009; Ochoa, Hernández y Convers, 2014).

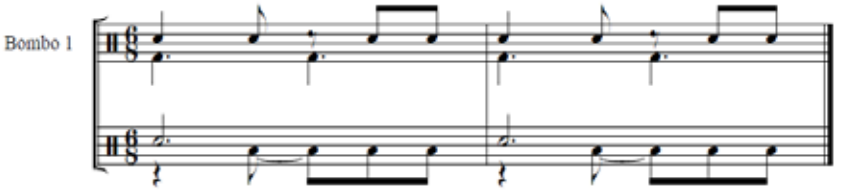


Figura 3. Ritmos básicos del currulao
Fuente: Marulanda (1984)

Caderona

Compositor:
anónimo

Análisis formal

- Forma: *Intro*. - A – B – C-D- A′ - Coda
- Se presenta repetición de las secciones
- Introducción corta de 4 compases
- Coda de 4 compases

Análisis armónico

- Todas las secciones mantienen tónica y dominante

Aspectos rítmicos

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

Aspectos y comportamientos melódicos

- Articulaciones principales, *legatto*, *staccato*, acentos
- Pregunta respuesta entre *primo* y *secondo*
- Síncopa caudal
- Acompañamiento arpegiado
- Melodías con terceras y sextas

Características texturales de la obra

- Textura principal, melodía más acompañamiento

Tonalidad

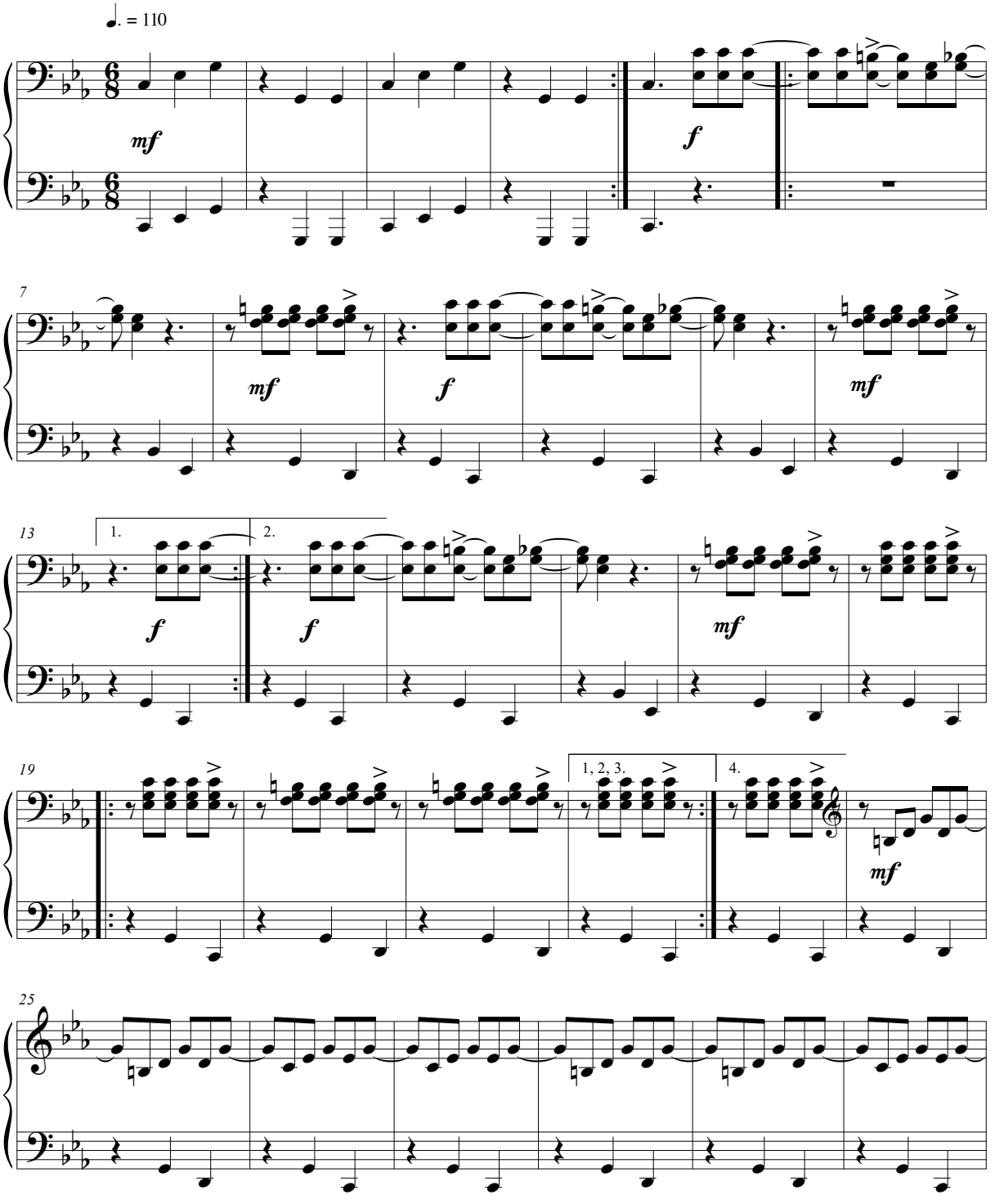
- Do menor

Nivel

- Intermedio

CADERONA

Piano secondo | Currulao | Anónimo

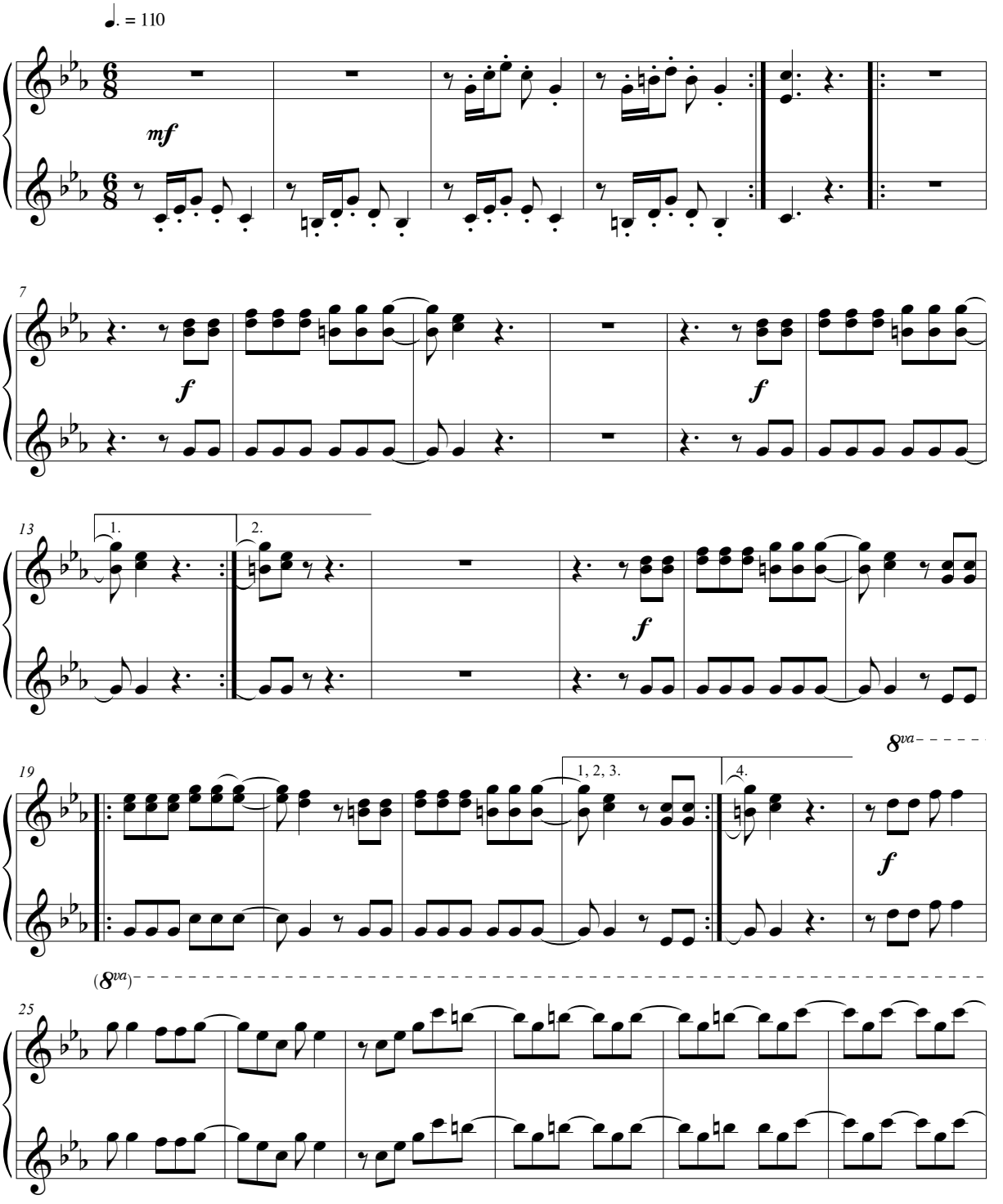


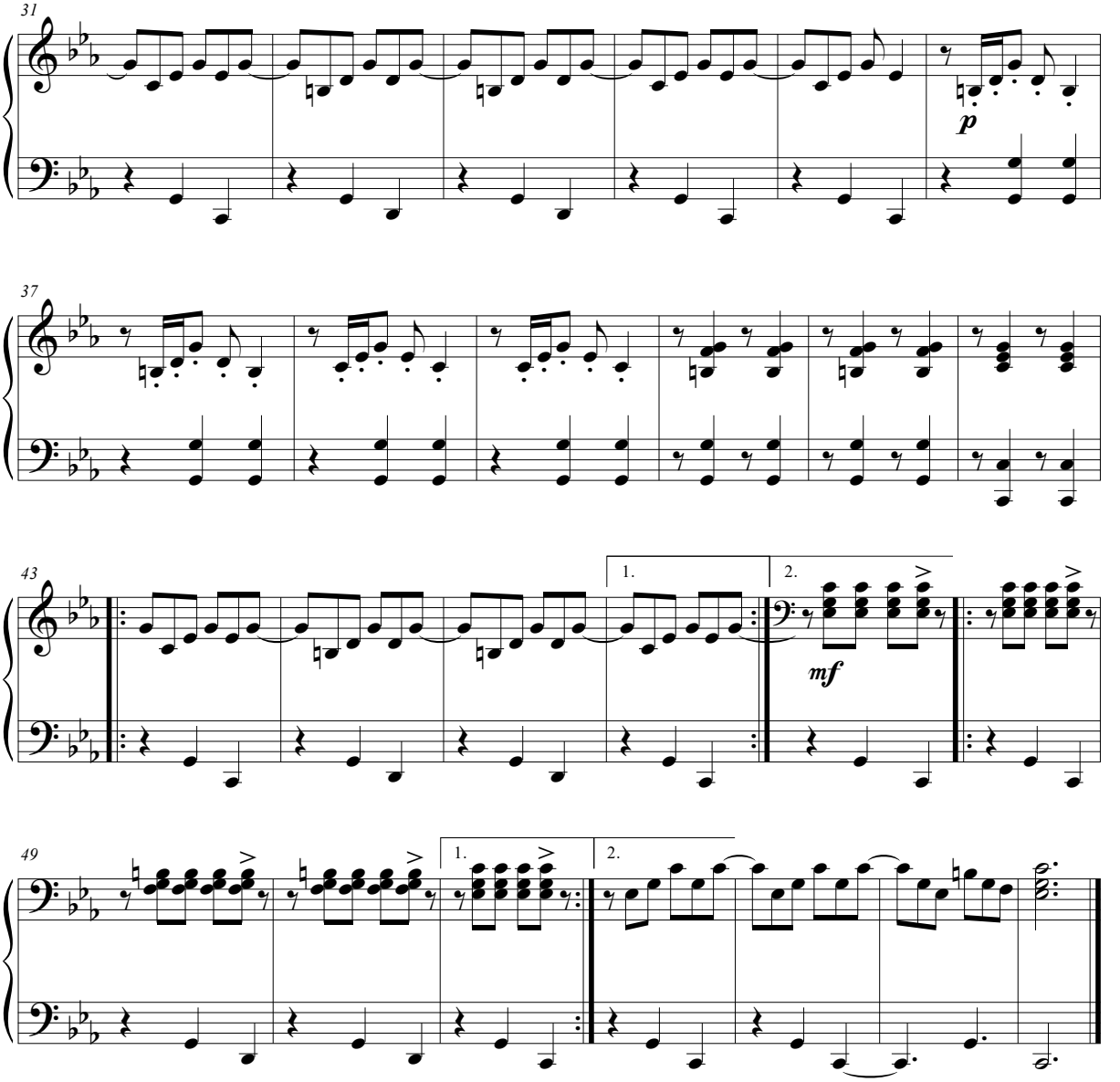
CADERONA

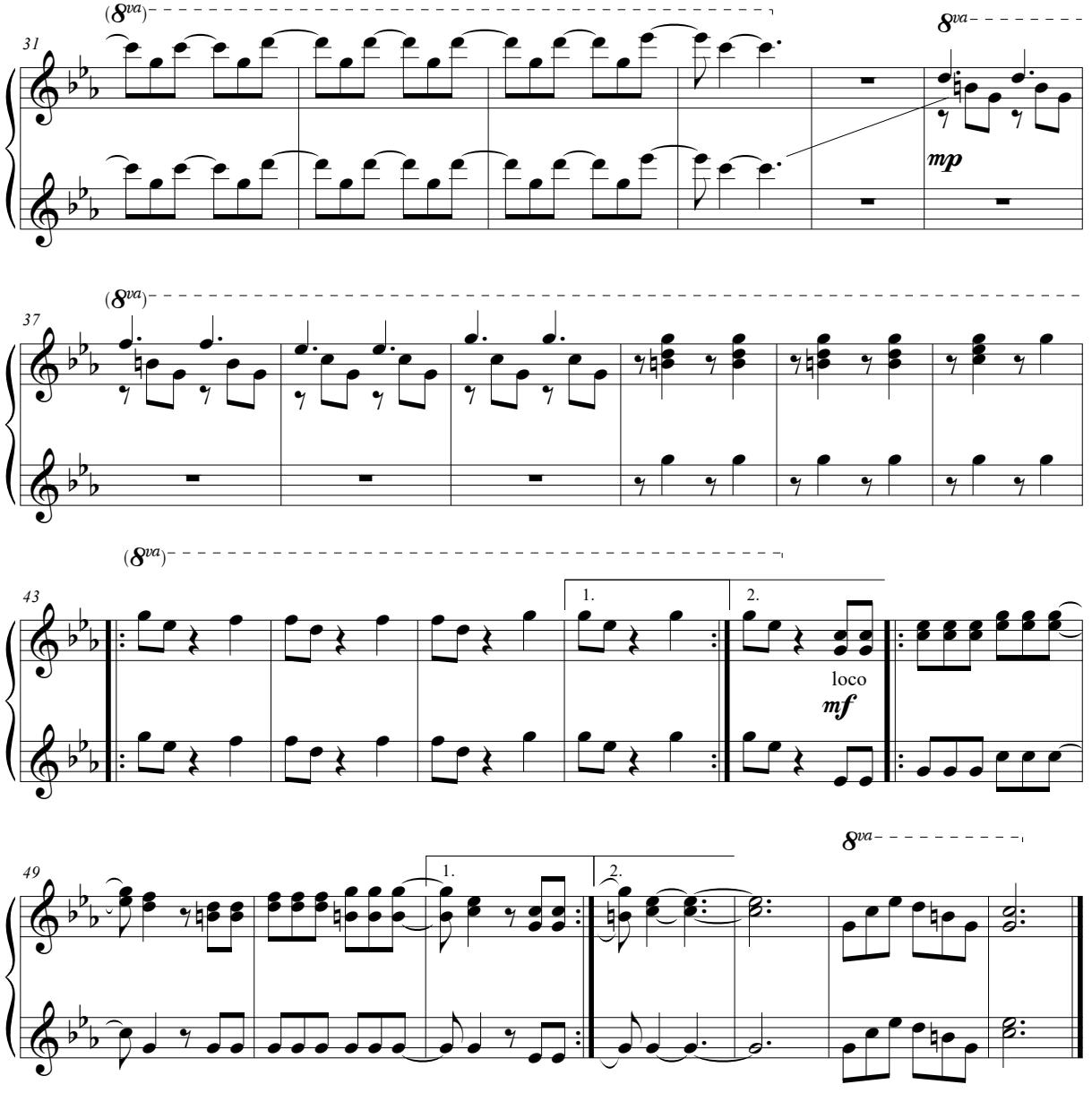
Piano primo

Currulao

Anónimo




31
p
37
43
1.
2.
mf
49
1.
2.


(8va)
31
8va
mp
(8va)
37
(8va)
43
1.
2.
loco
mf
49
1.
2.
8va

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).

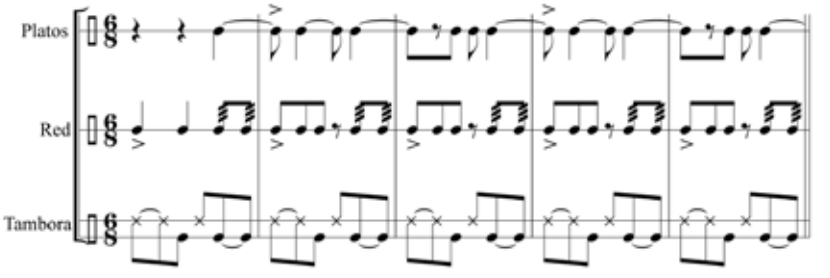


Figura 4. Base de abosao
Fuente: Valencia Valencia (2009, p. 45).

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

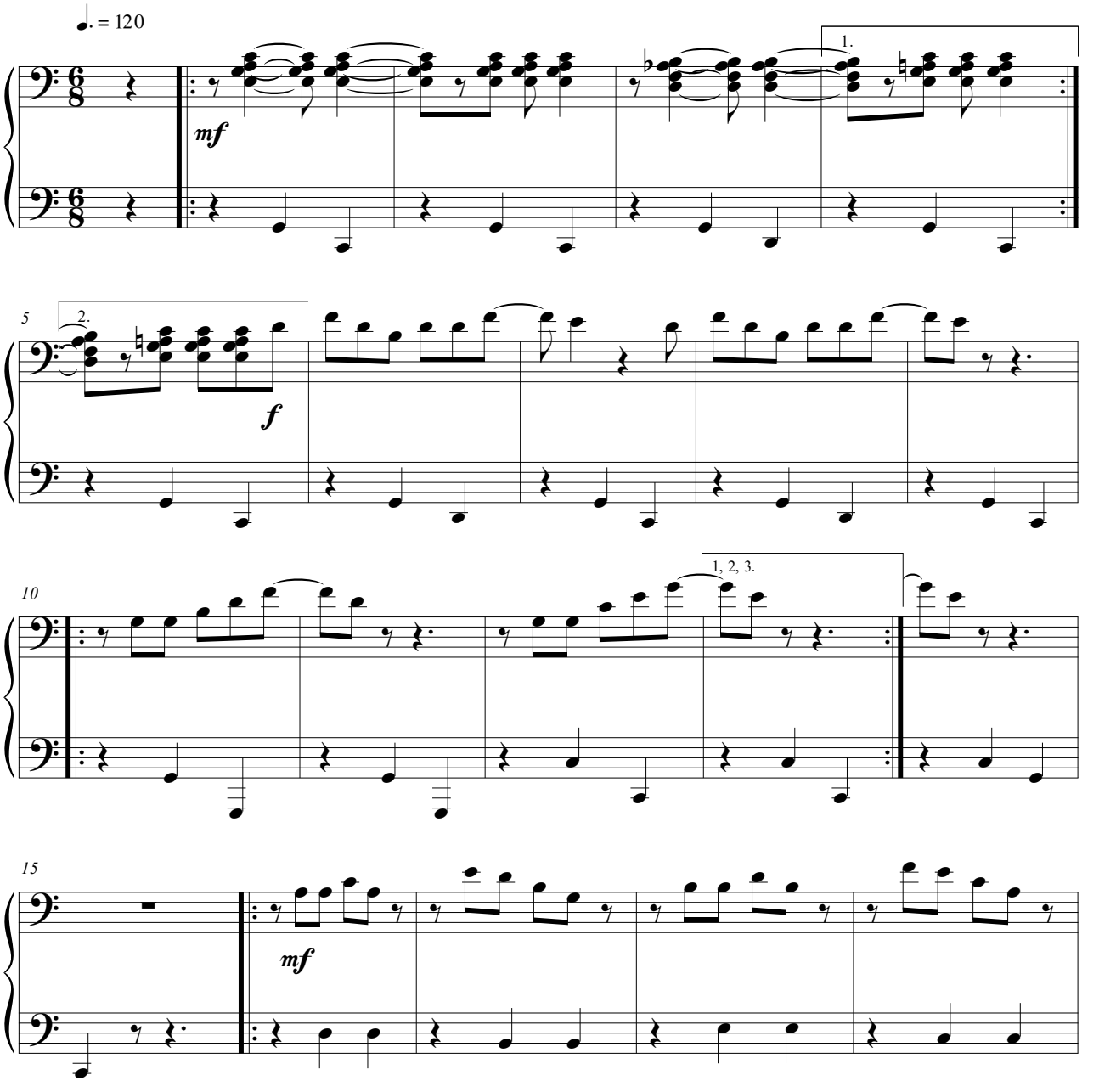
- Do mayor

Nivel

- Intermedio

LA GUITARRA DESBARATÁ

Piano secondo — Abozao — Anónimo

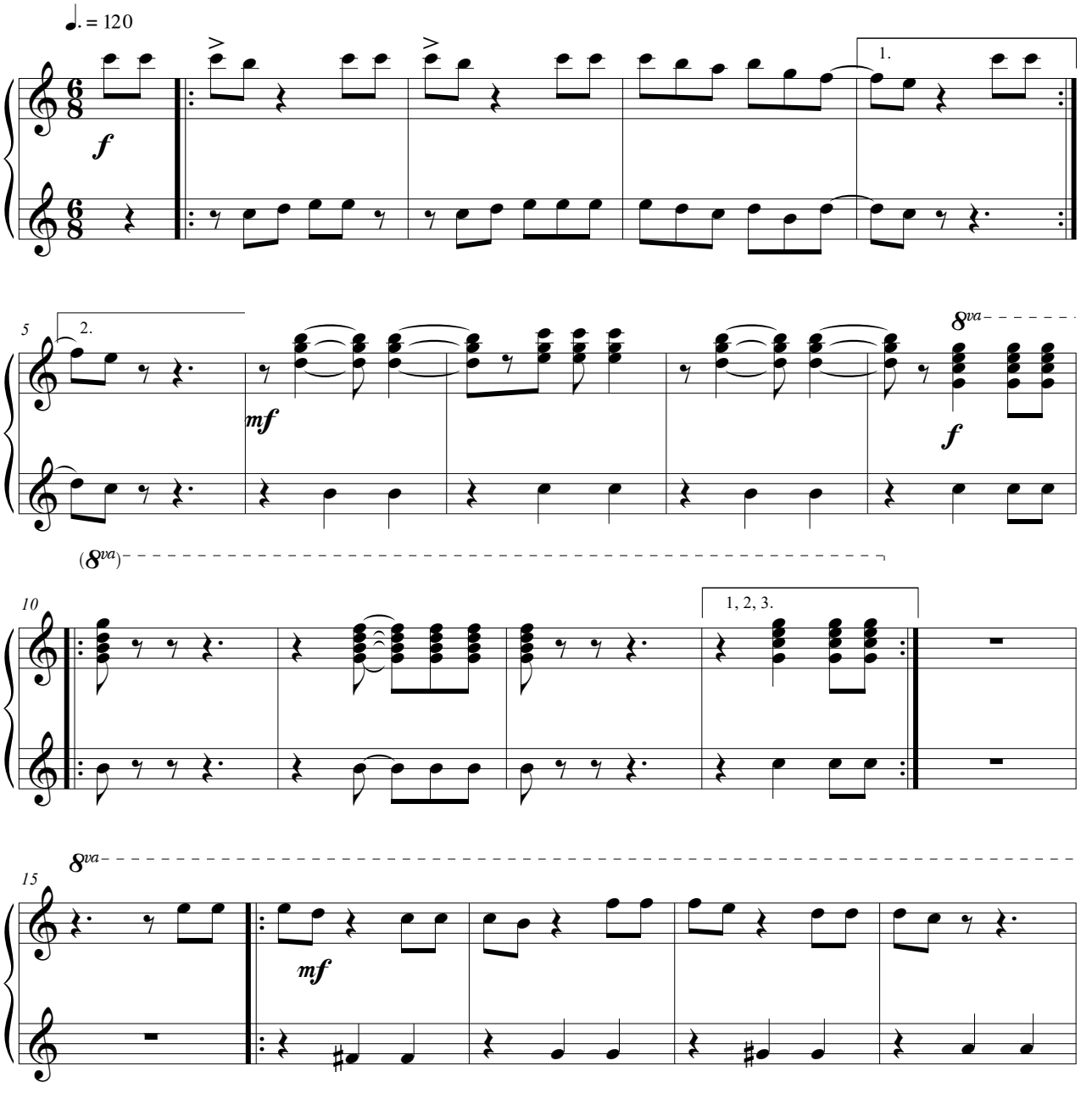


LA GUITARRA DESBARATÁ

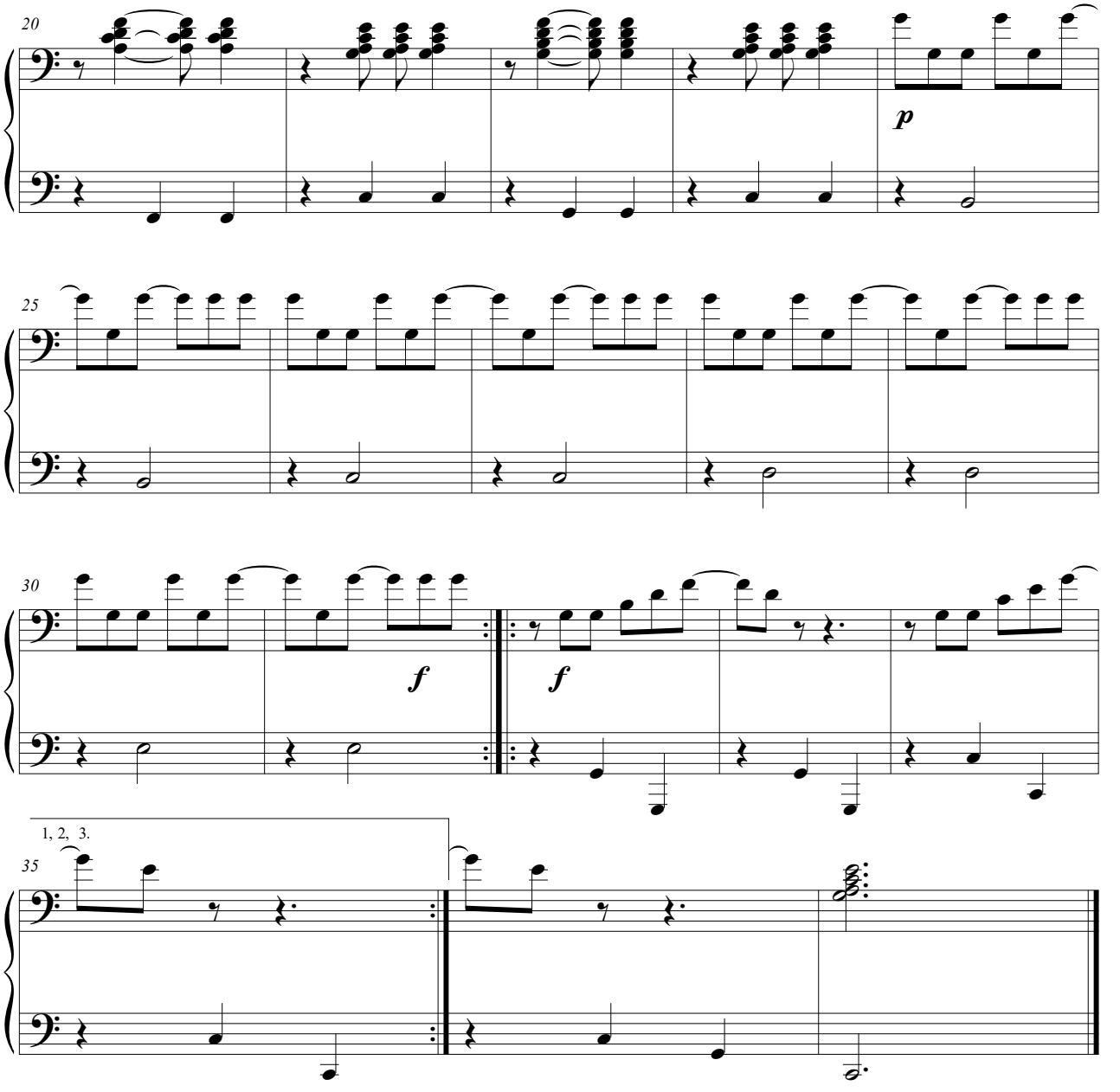
Piano primo

Abozao

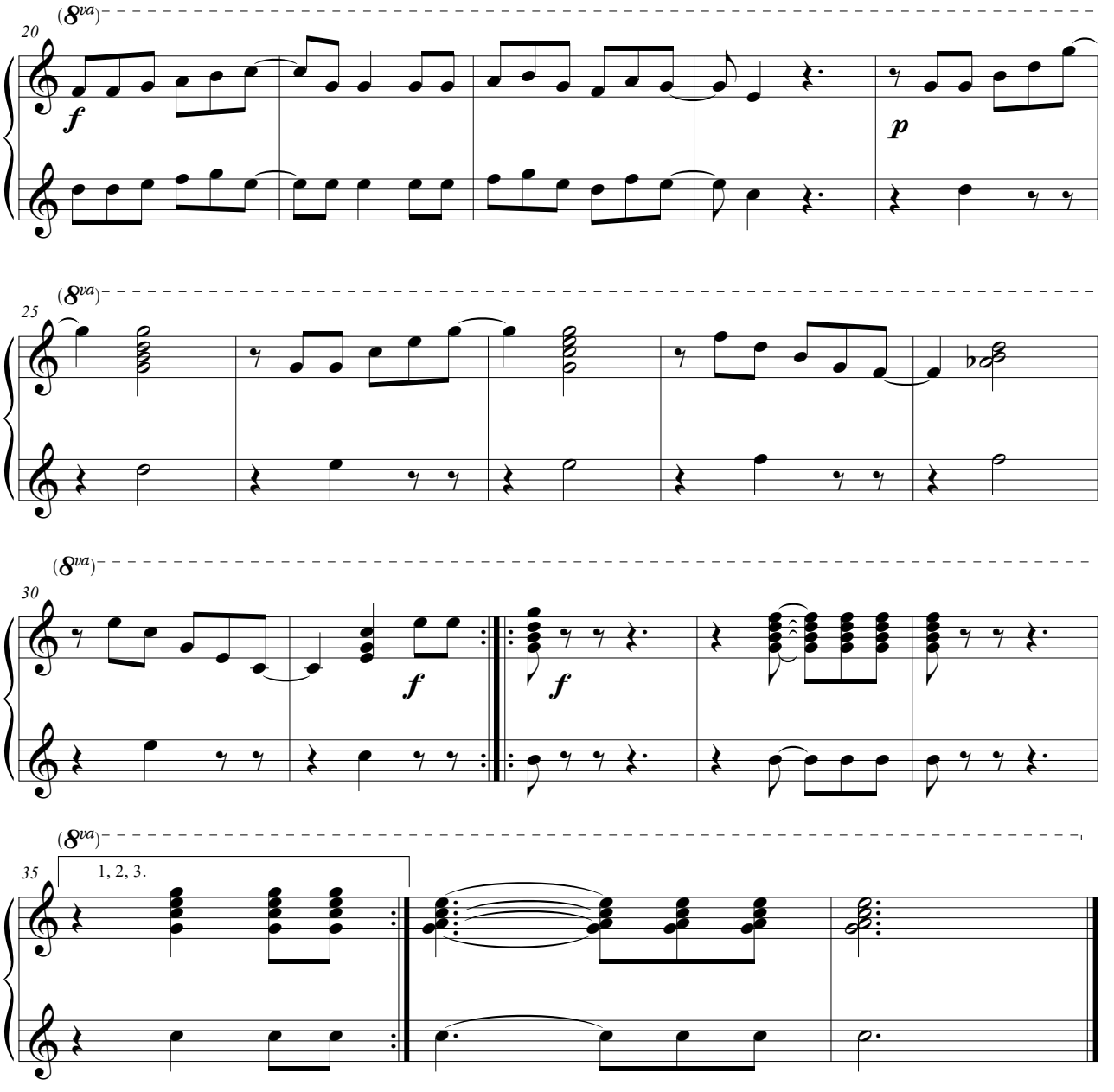
Anónimo



LA GUITARRA DESBARATÁ



LA GUITARRA DESBARATÁ



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 citadinas, 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

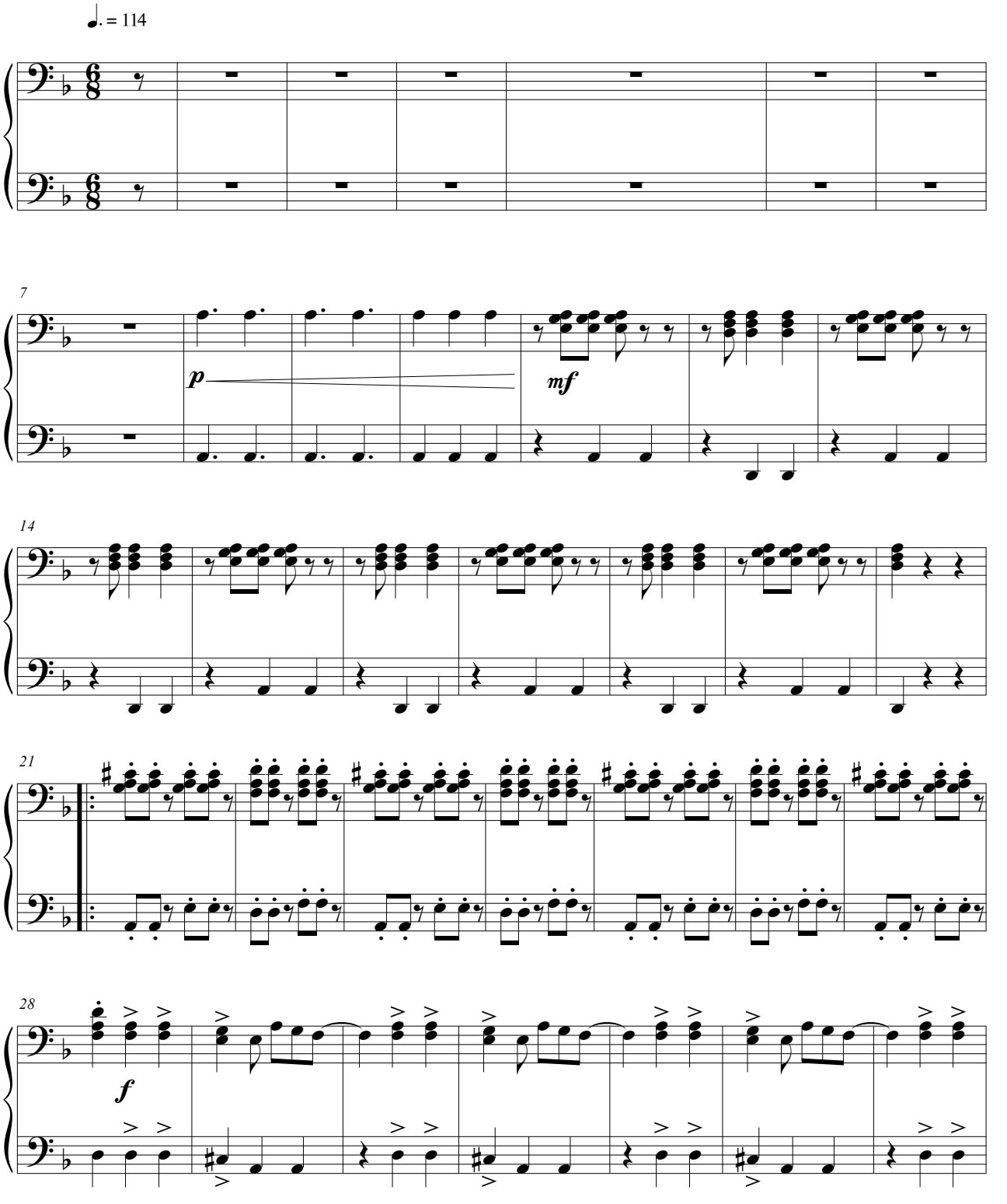
- Intermedio

LA PICADA MALICIOSA

Piano secondo

Bambuco patiano

Anónimo

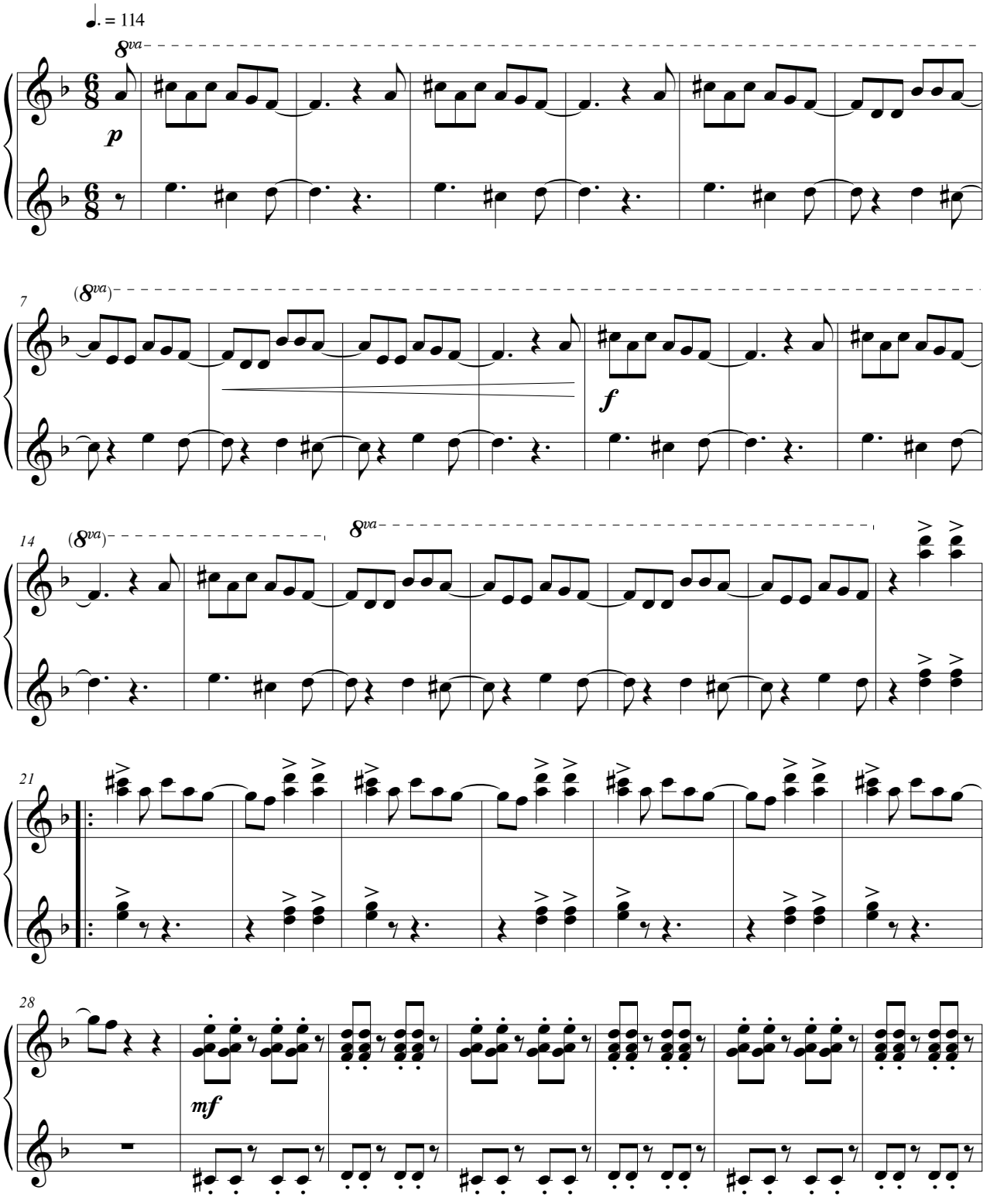


LA PICADA MALICIOSA

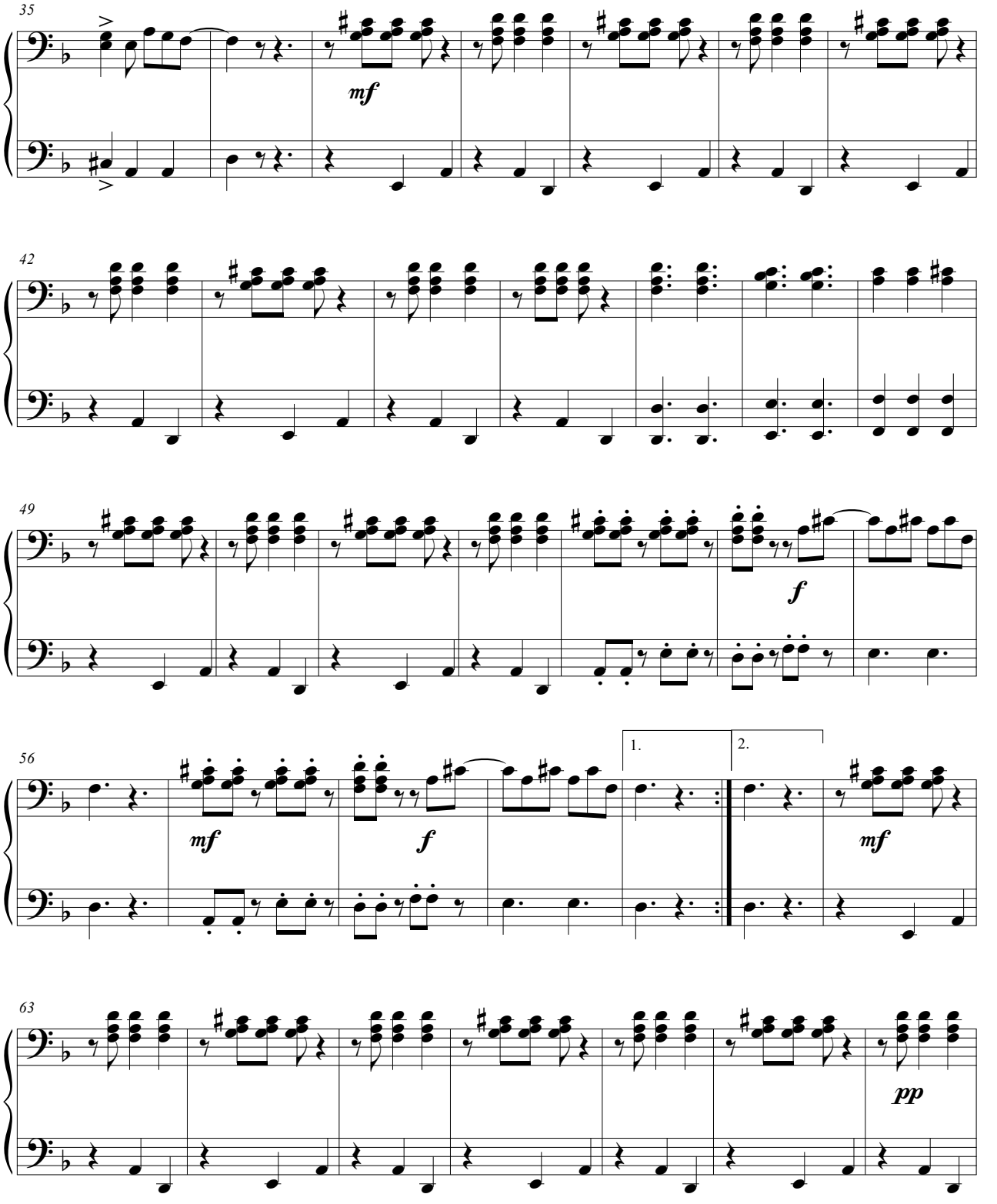
Piano primo

Bambuco patiano

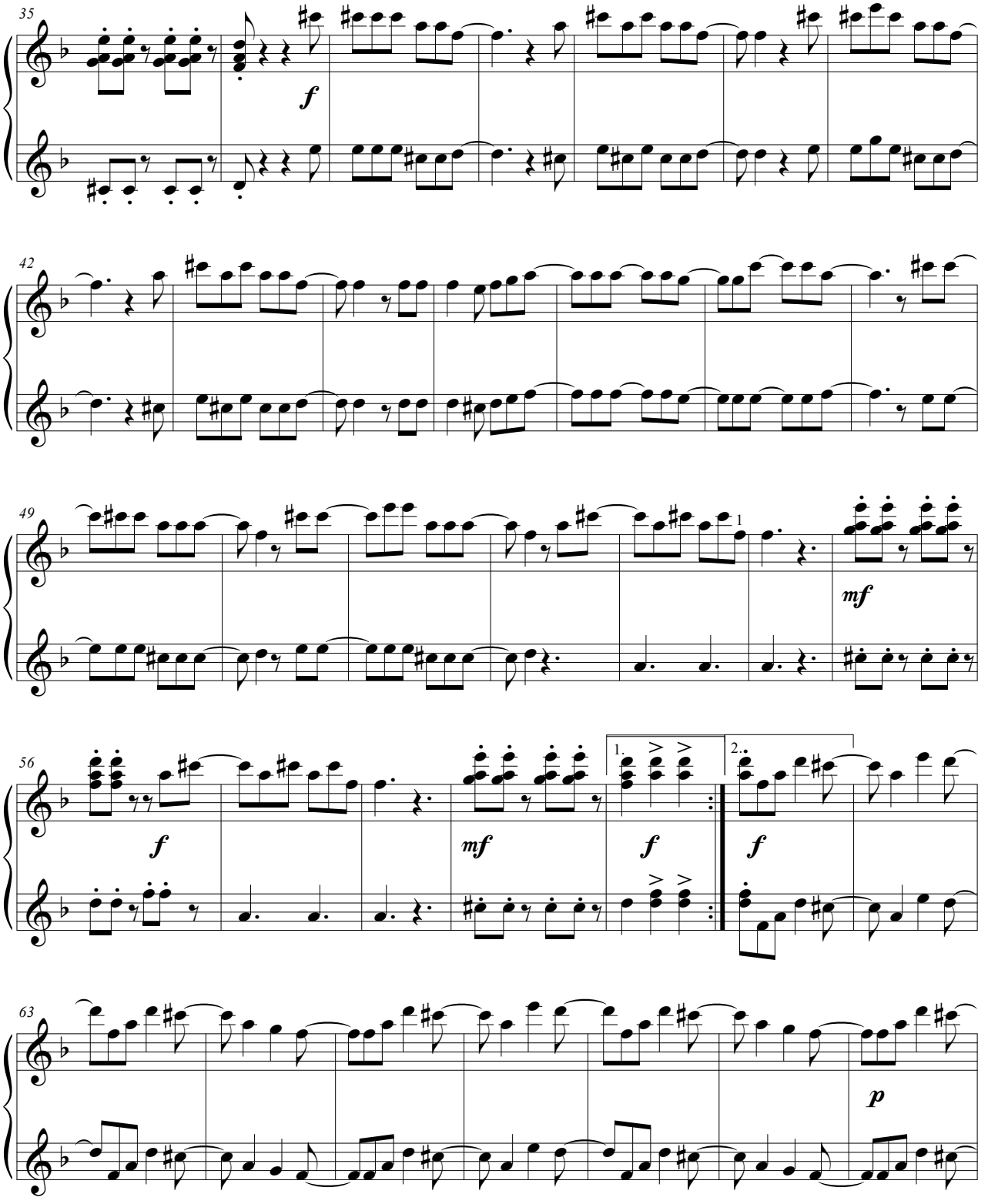
Anónimo



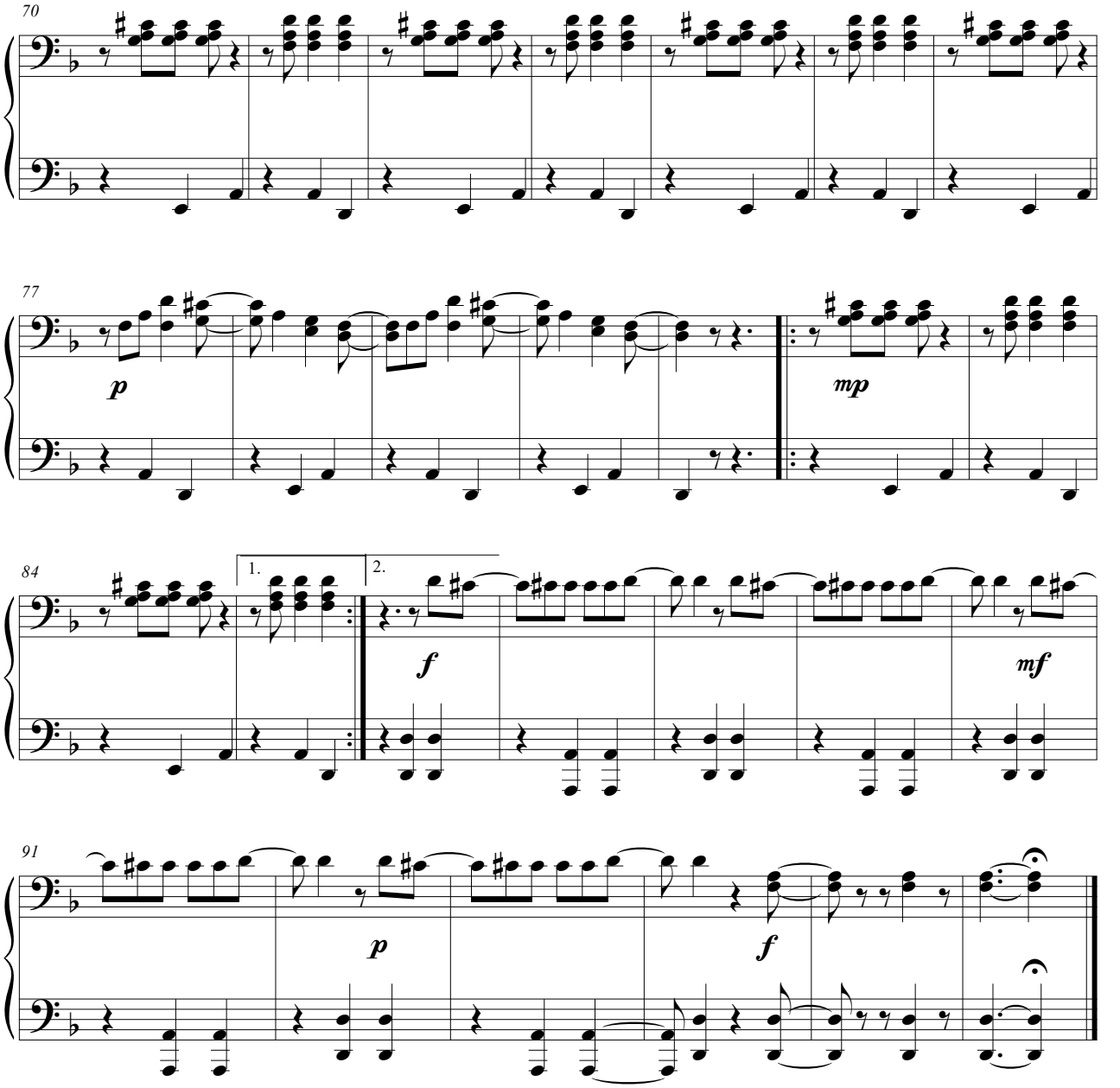
LA PICADA MALICIOSA



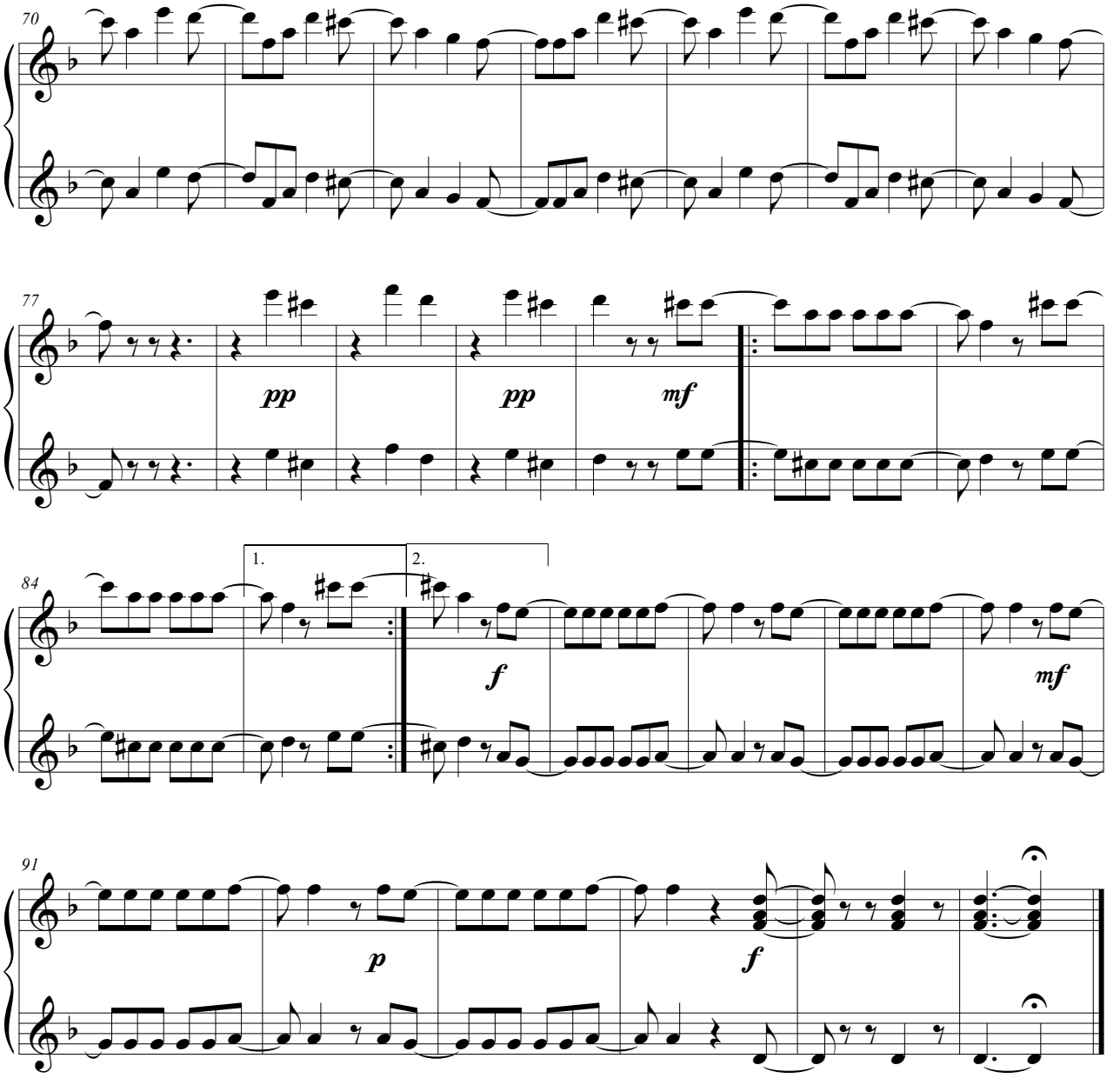
LA PICADA MALICIOSA



LA PICADA MALICIOSA



LA PICADA MALICIOSA



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 genero 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 traversa, 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 ¾.
- Las melodías son simples y síncopadas, 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 es bailable (Rodriguez, 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 IIm7b5 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

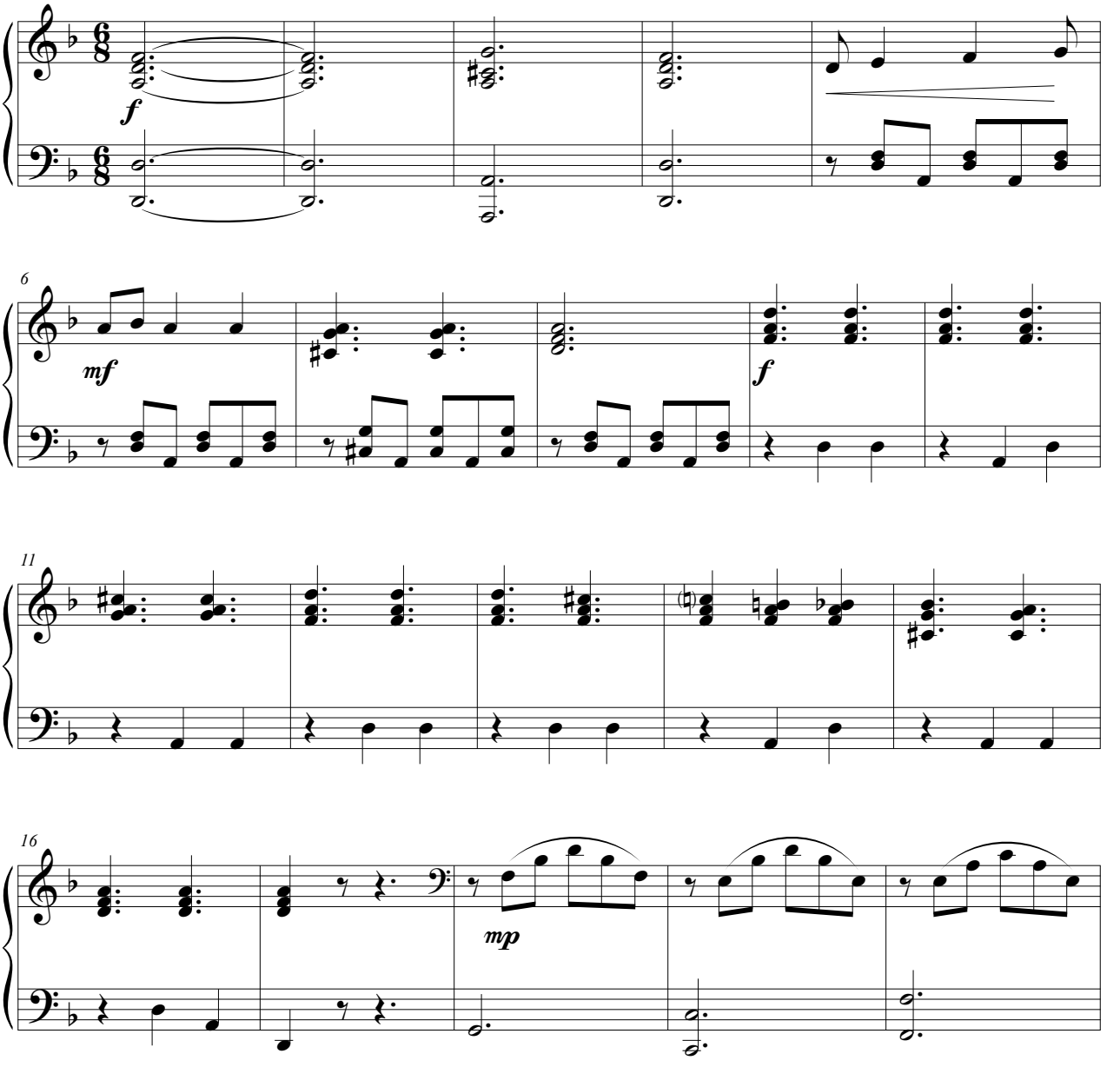
- Intermedio

BRISAS DEL PAMPLONITA

Piano secondo

Bambuco

Elías M. Soto

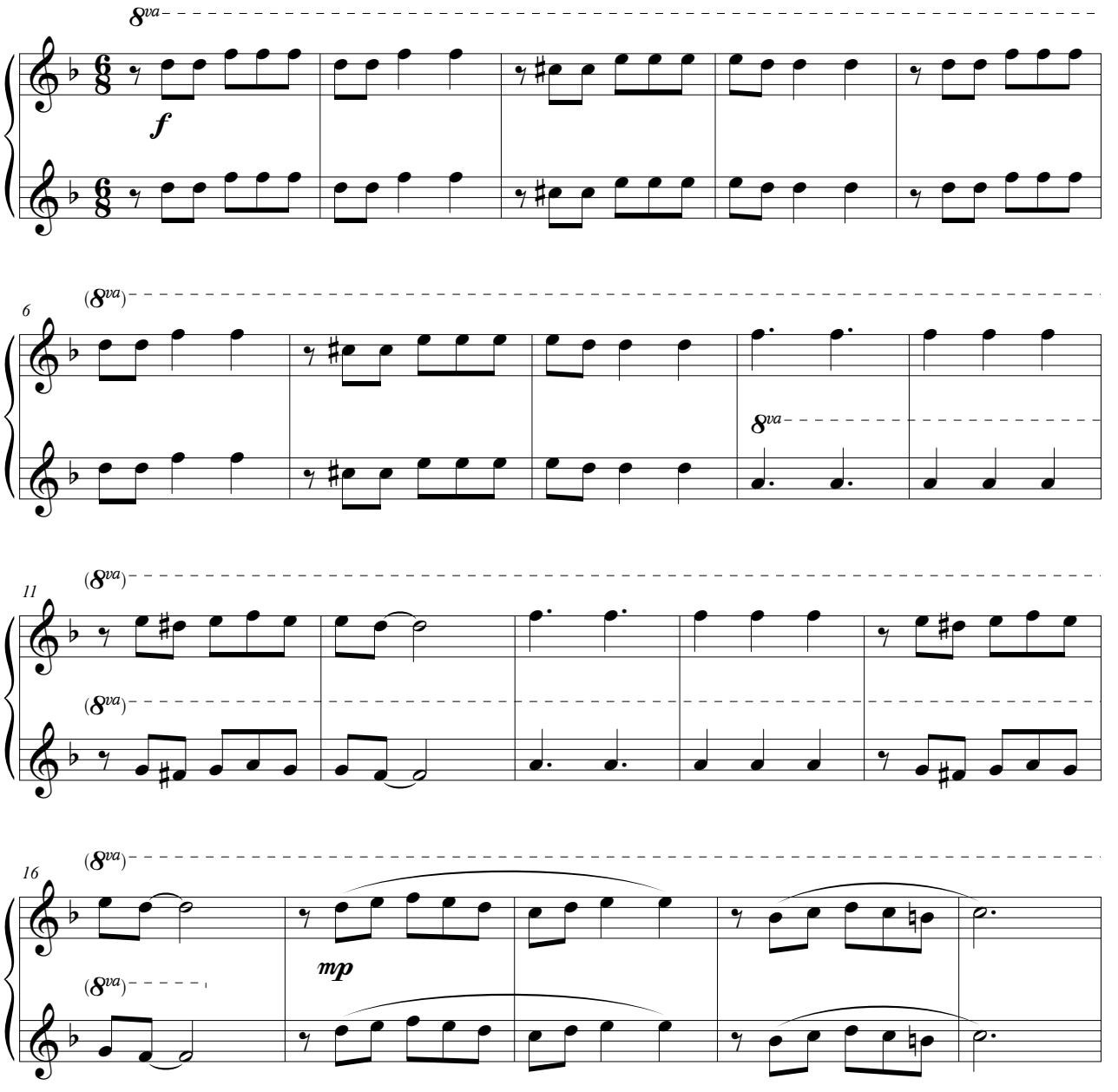


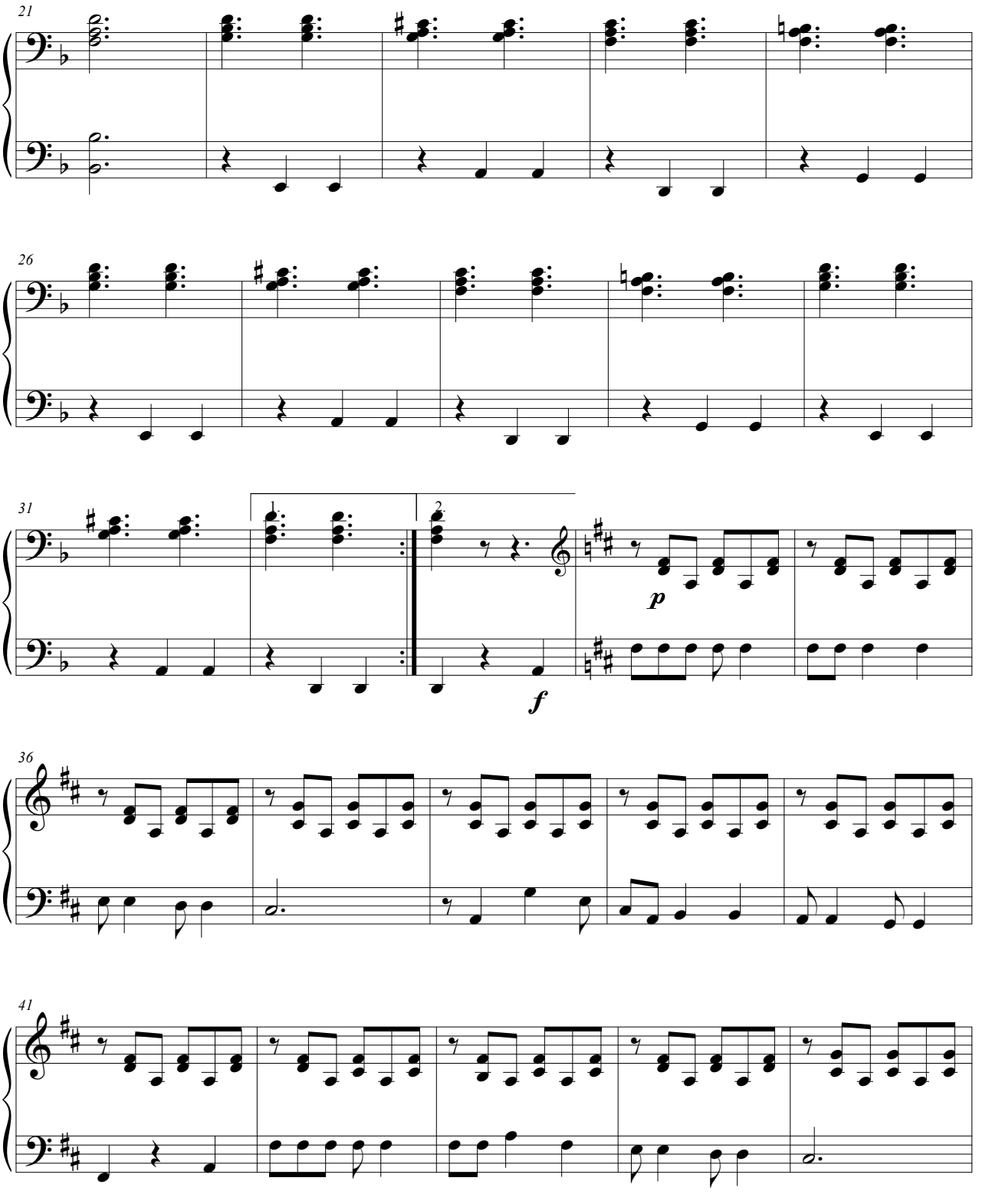
BRISAS DEL PAMPLONITA

Piano primo

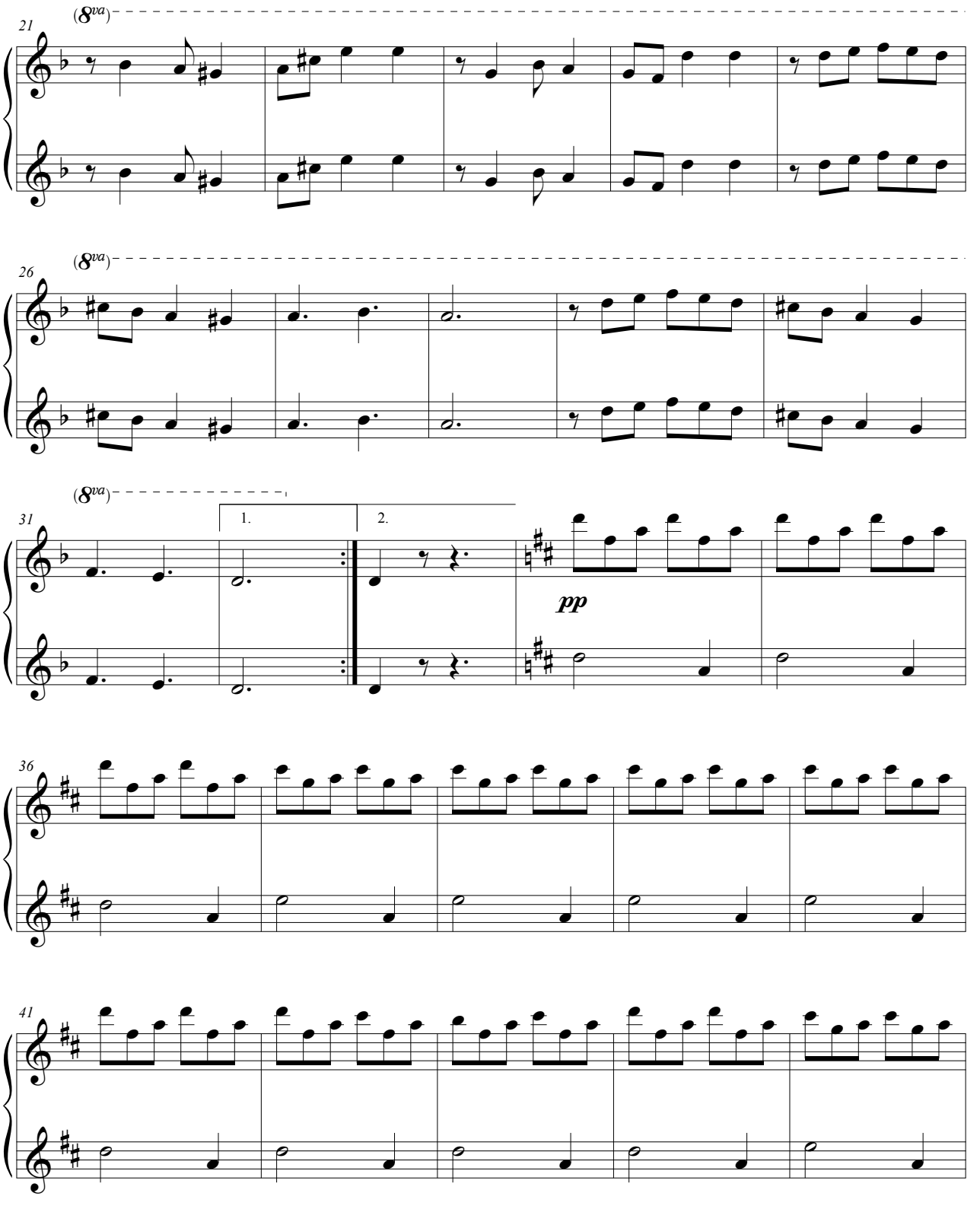
Bambuco

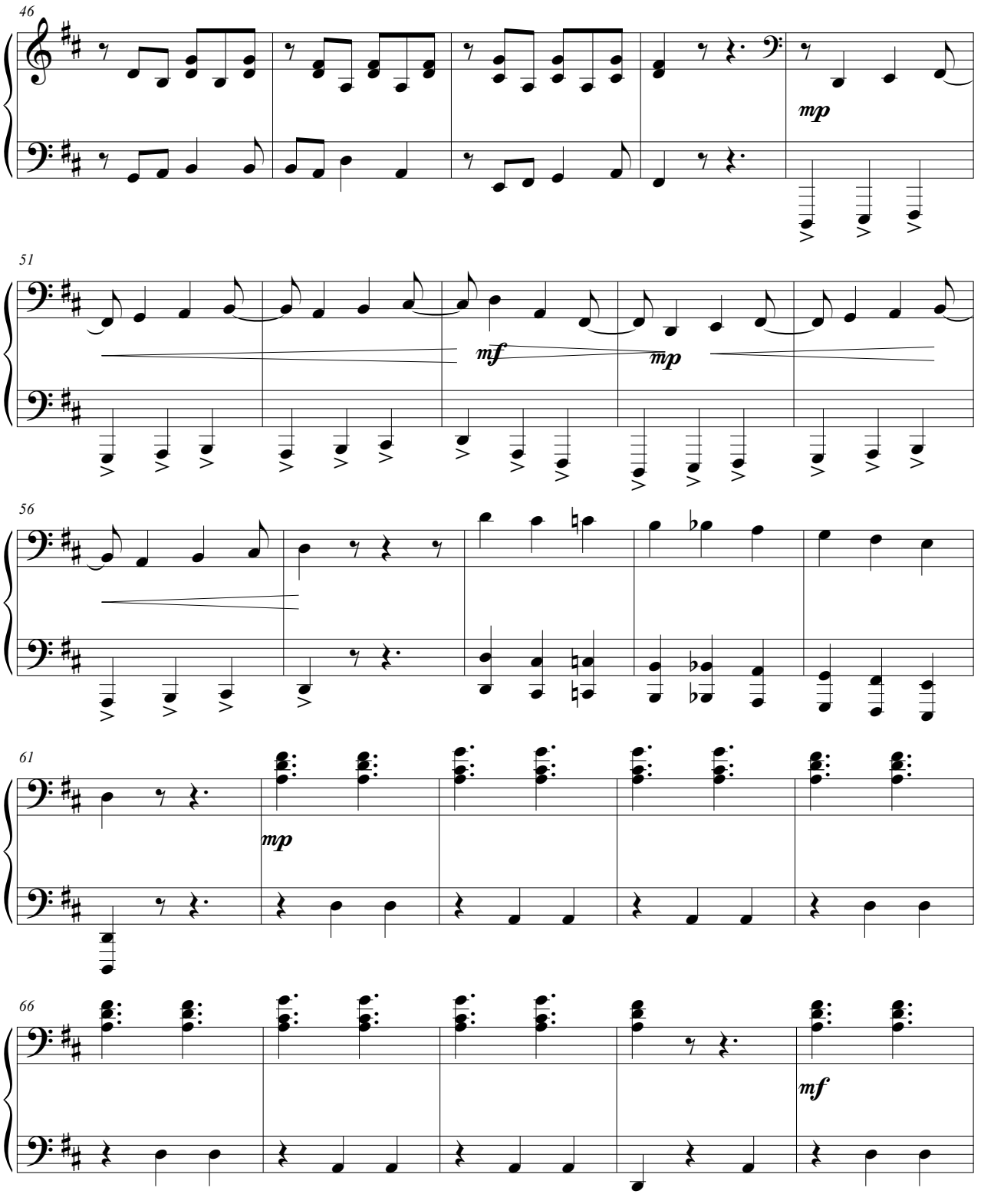
Elías M. Soto

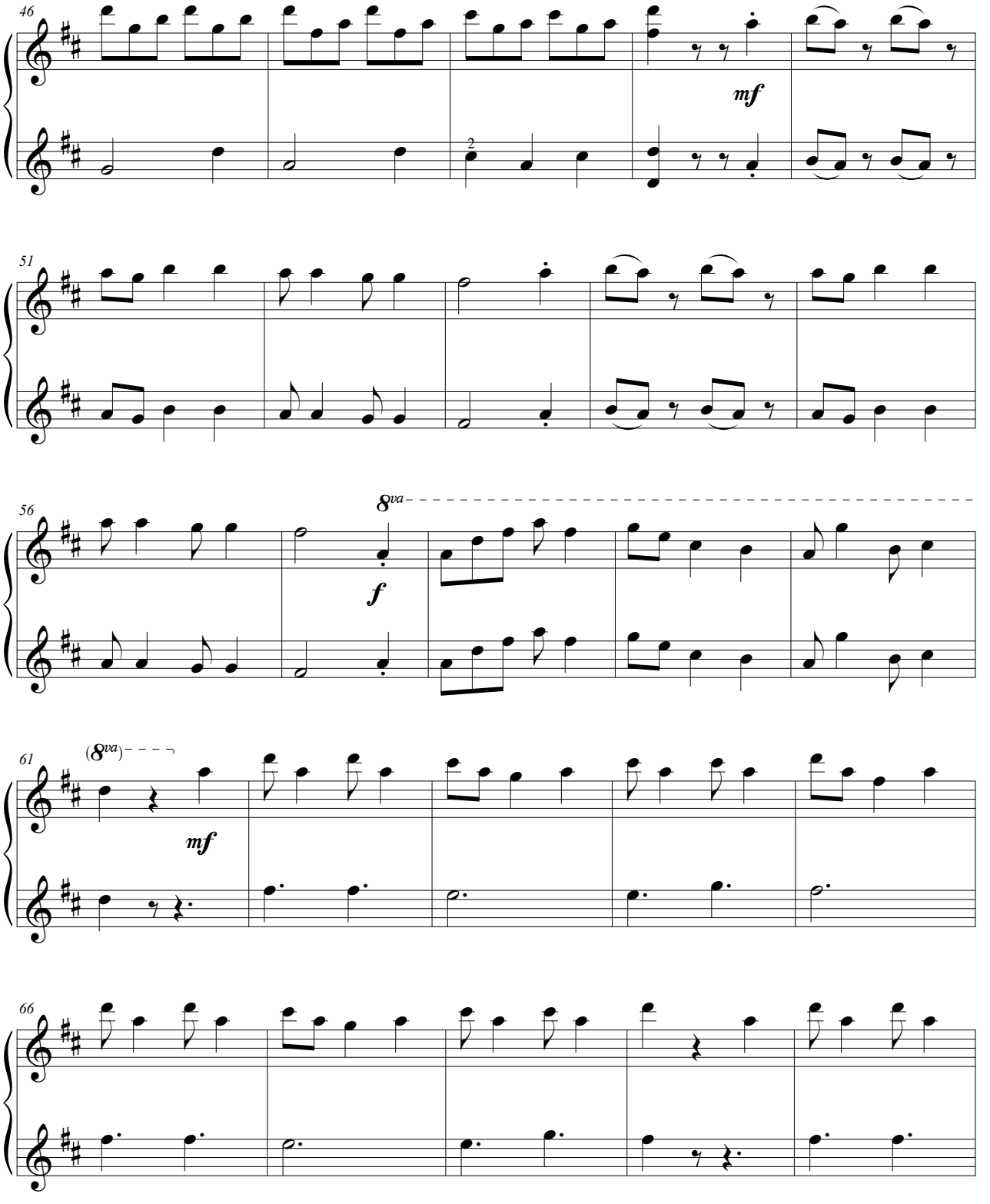



21
26
31
1
2
p
f
36
41

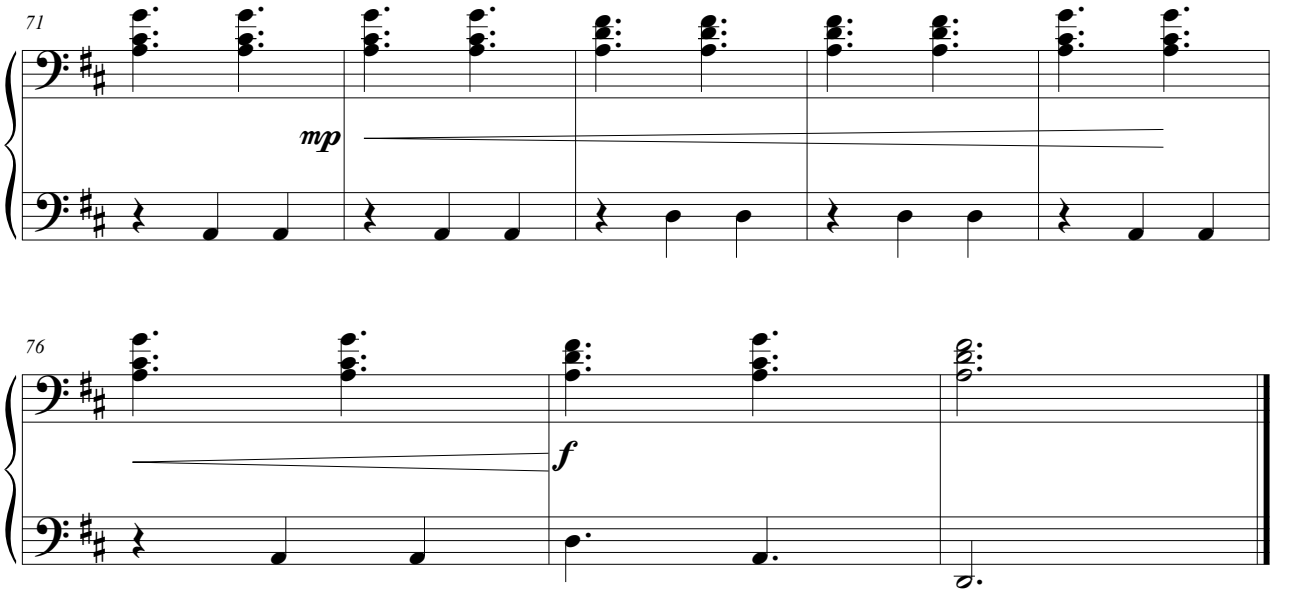
BRISAS DEL PAMPLONITA



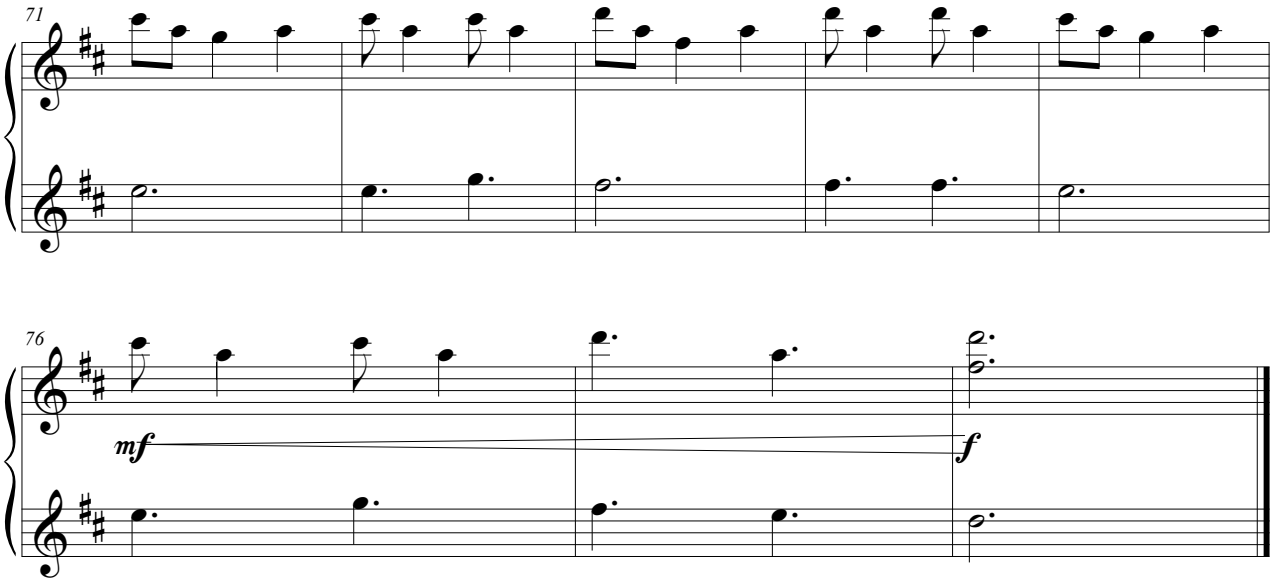

46
mp
51
mf
mp
56
61
mp
66
mf


46
mf
51
56
8va
f
61
(8va)
mf
66

BRISAS DEL PAMPLONITA



BRISAS DEL PAMPLONITA



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/IIm 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, legatto.
- Síncopa caudal en el motivo principal y en las frases
- Predominan intervalos de tercera y grados conjuntos
- Pregunta-respuesta entre secondo y primo en la sección C

Características texturales de la obra

- Textura principal: melodía más acompañamiento

Tonalidad

- Re menor

Nivel

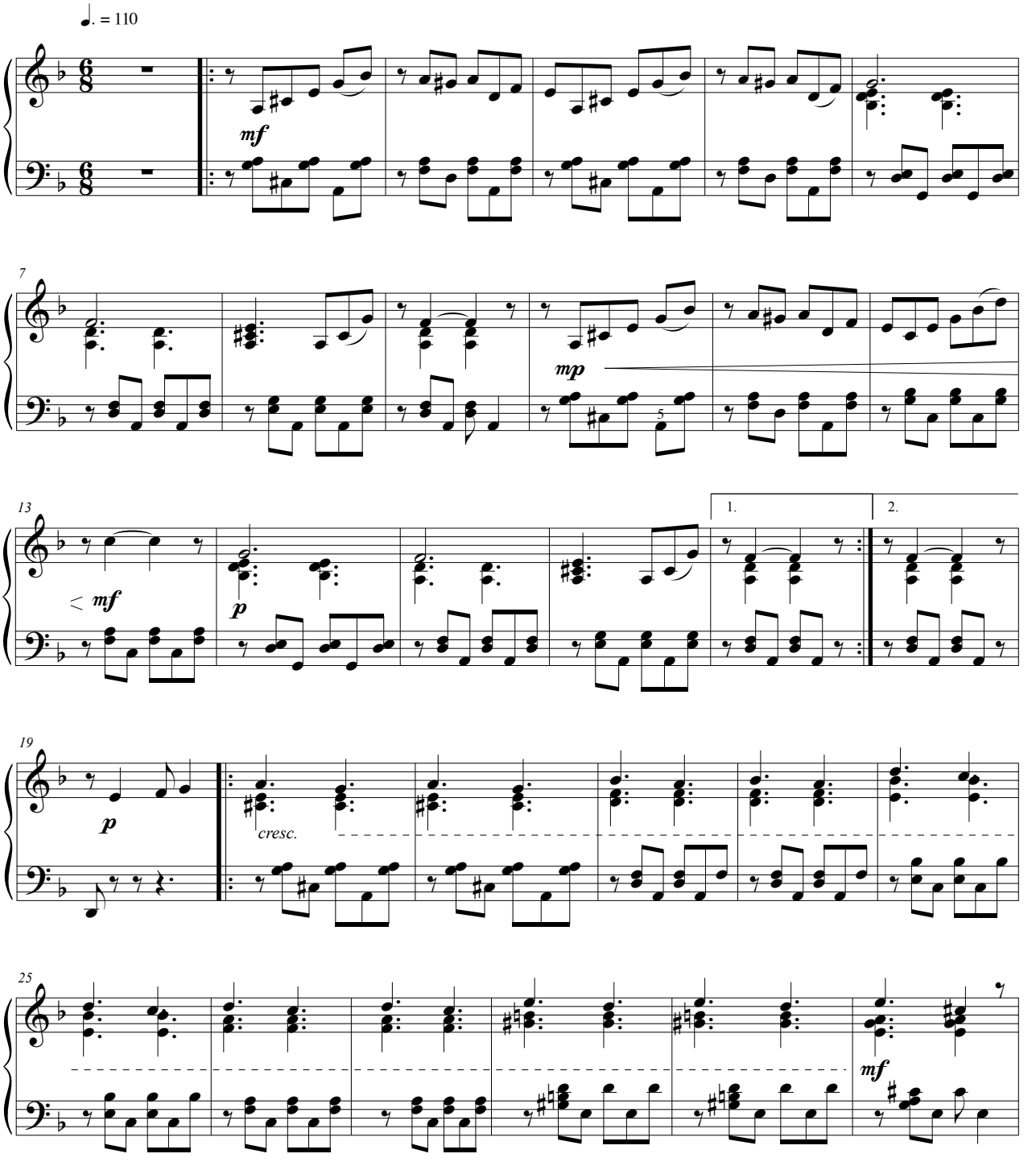
- Intermedio

BOCHICA

Piano secondo

Bambuco

Francisco Cristancho

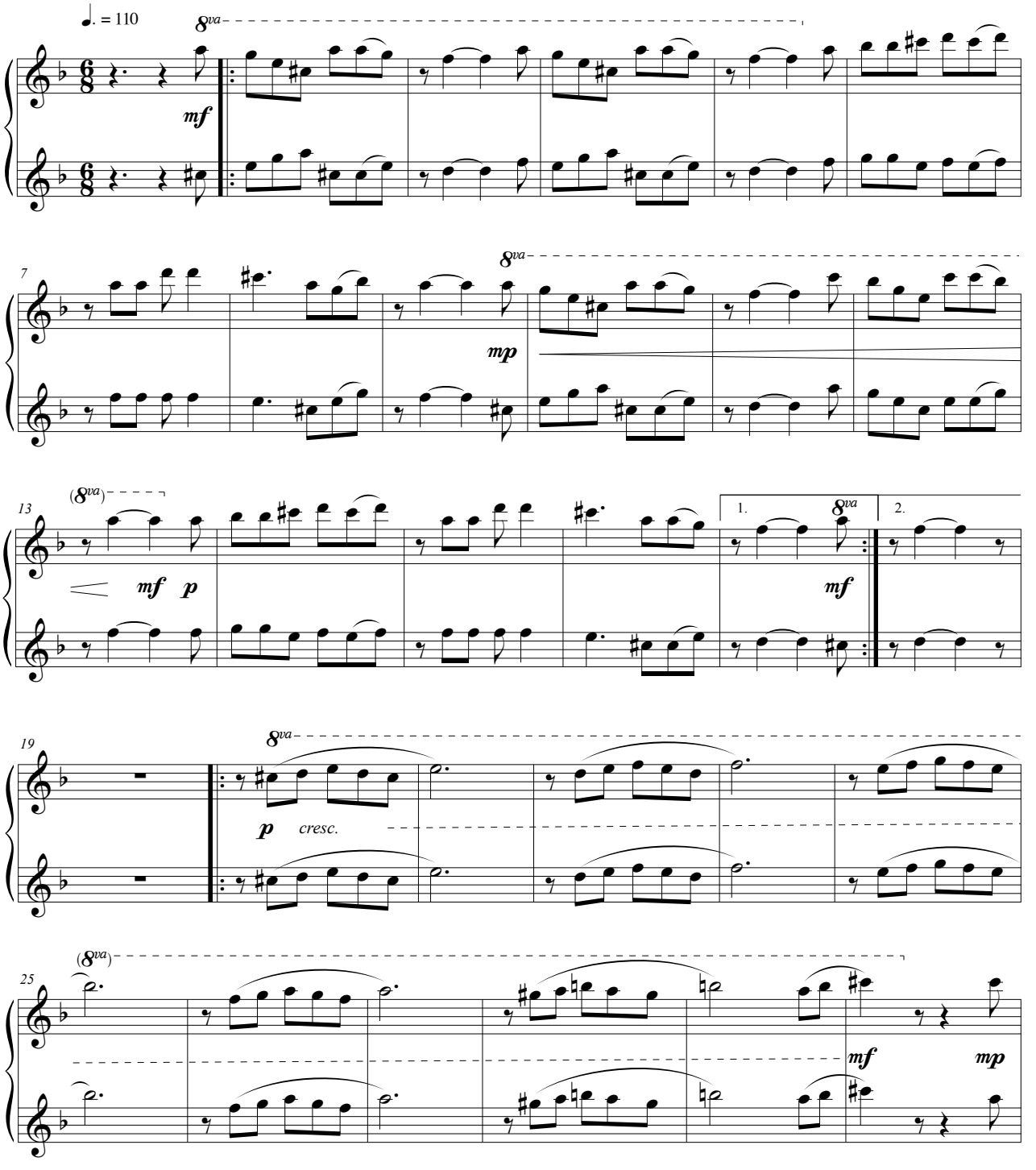


BOCHICA

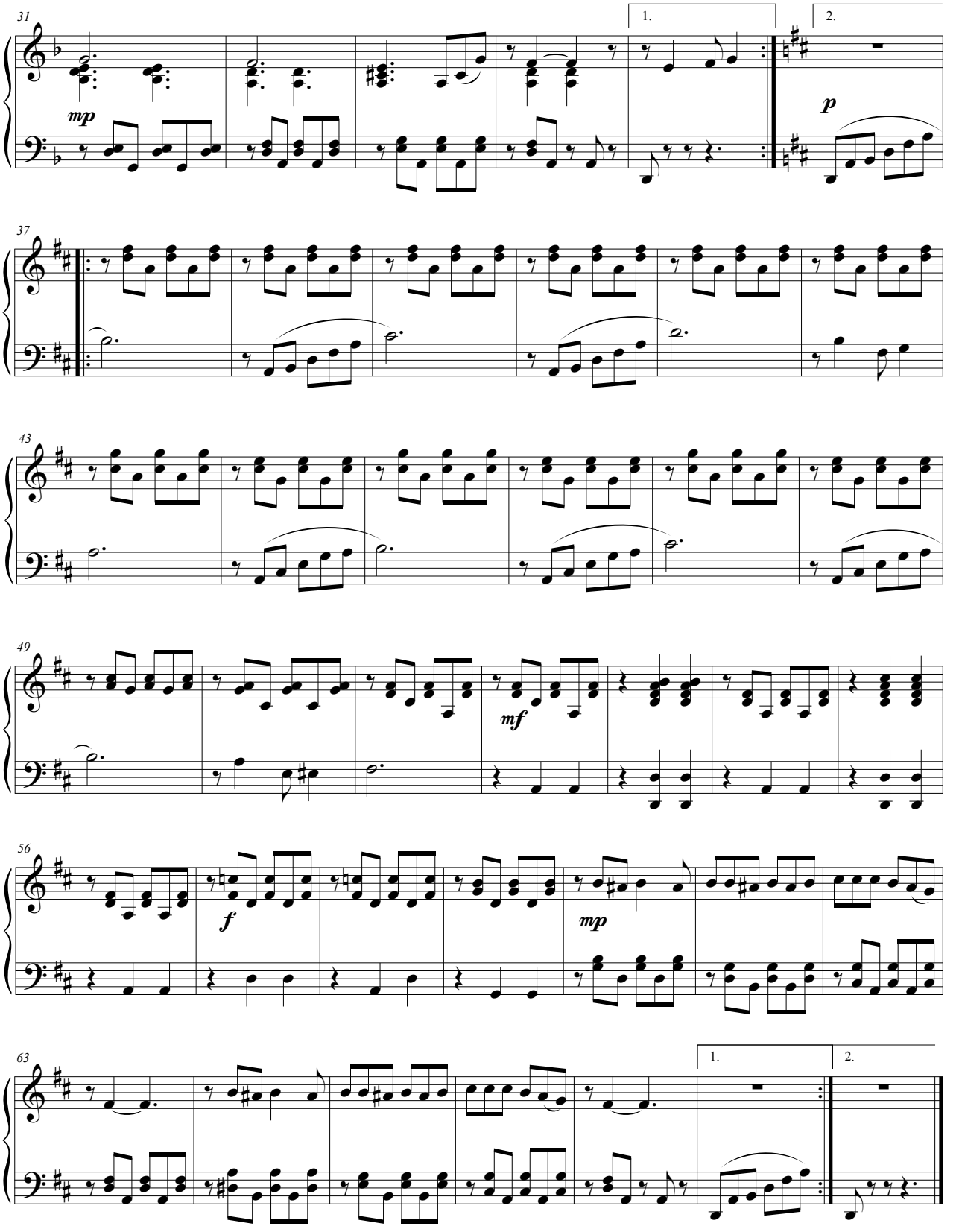
Piano primo

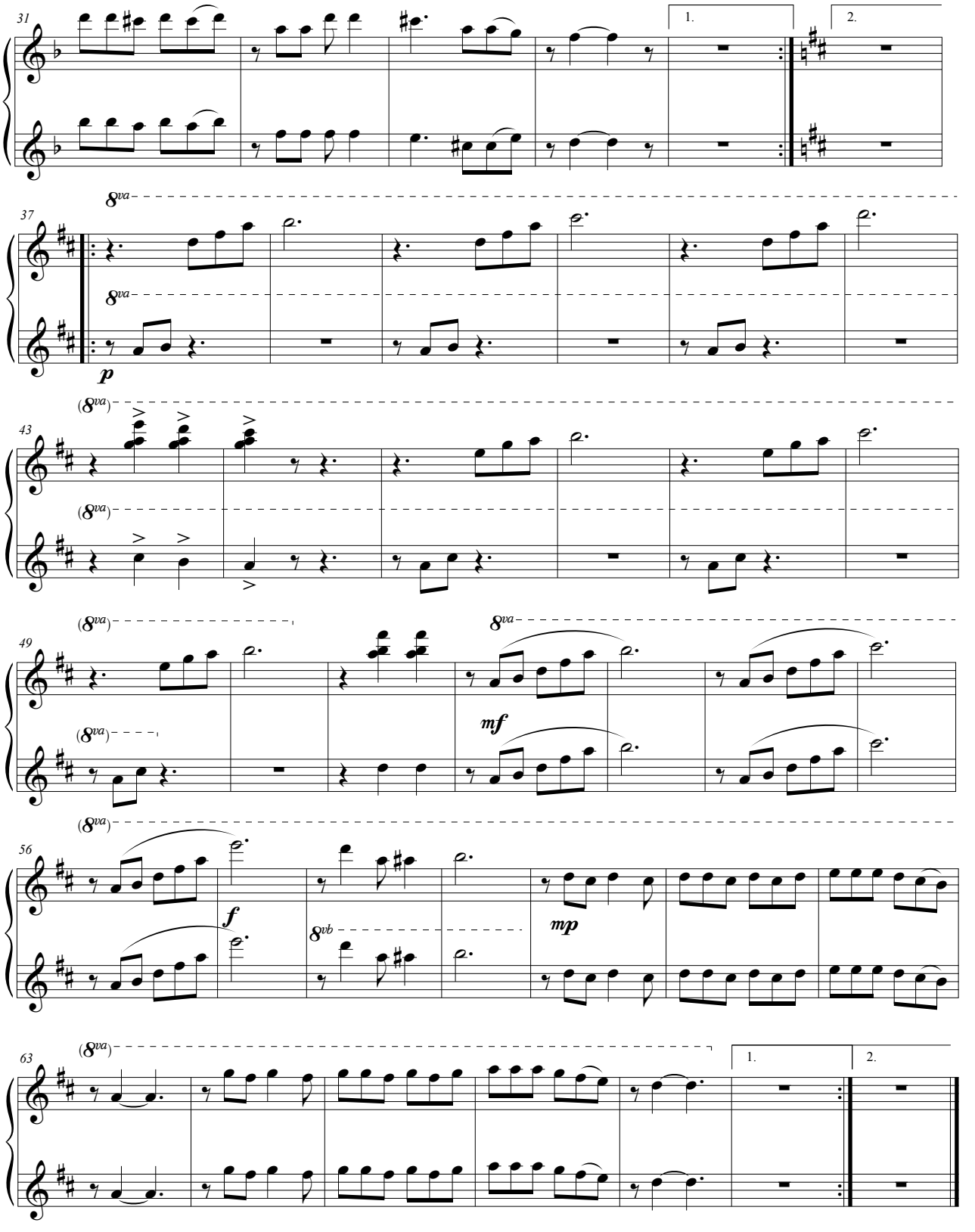
Bambuco

Francisco Cristancho



BOCHICA




31
1.
2.
8va
37
8va
p
(8va)
43
(8va)
(8va)
49
8va
(8va)
mf
(8va)
56
f
8vb
mp
(8va)
63
1.
2.

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 músicsa 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 cumbiam la melodía que proviene del canto y de los instrumentos musicales tiene caracterísitcas auctóctonas y foráneas.
- La saloma es un recurso fundamental en el canto, lo que evoca los cantalantes del tamborito.[1]

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

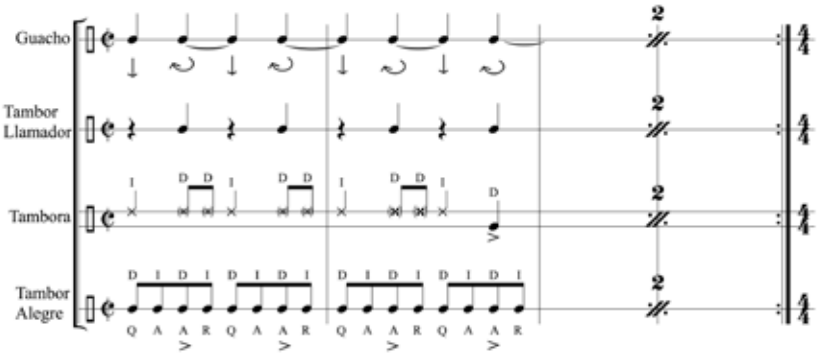


Figura 5. Patrón rítmico de la cumbia

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 arpegios 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

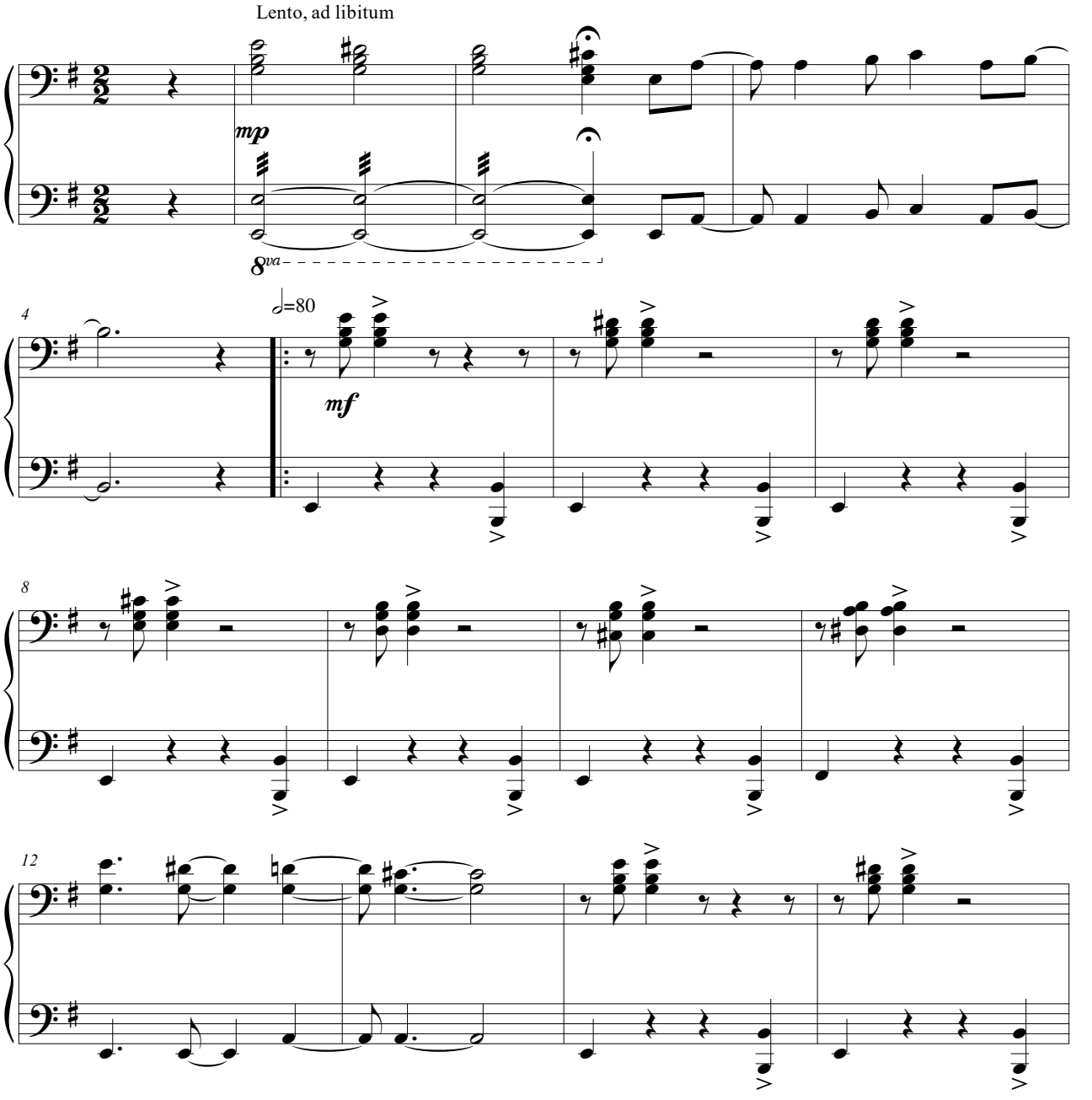
- Intermedio

EL ALEGRE PESCADOR

Piano secondo

Cumbia

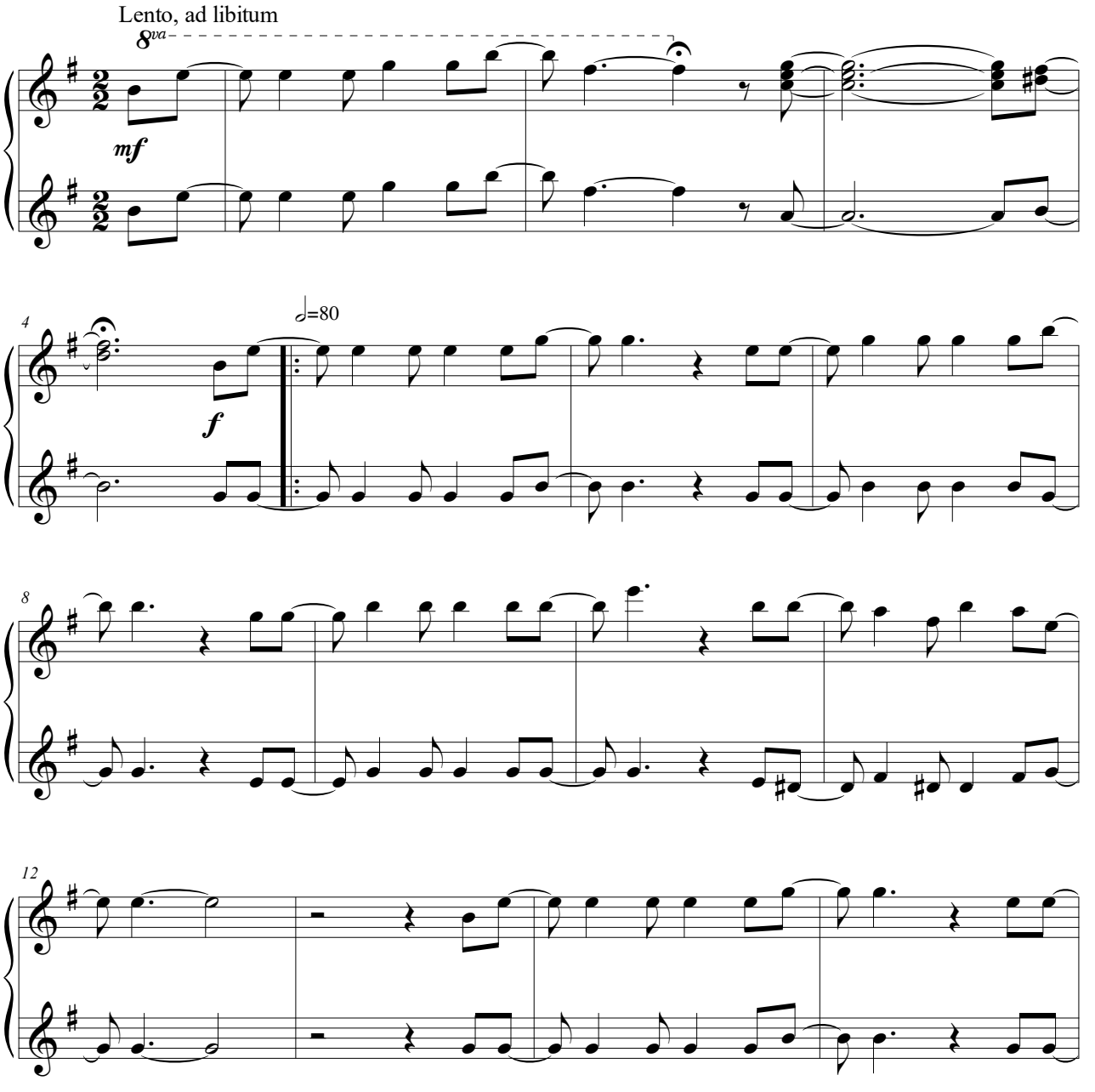
José Barros



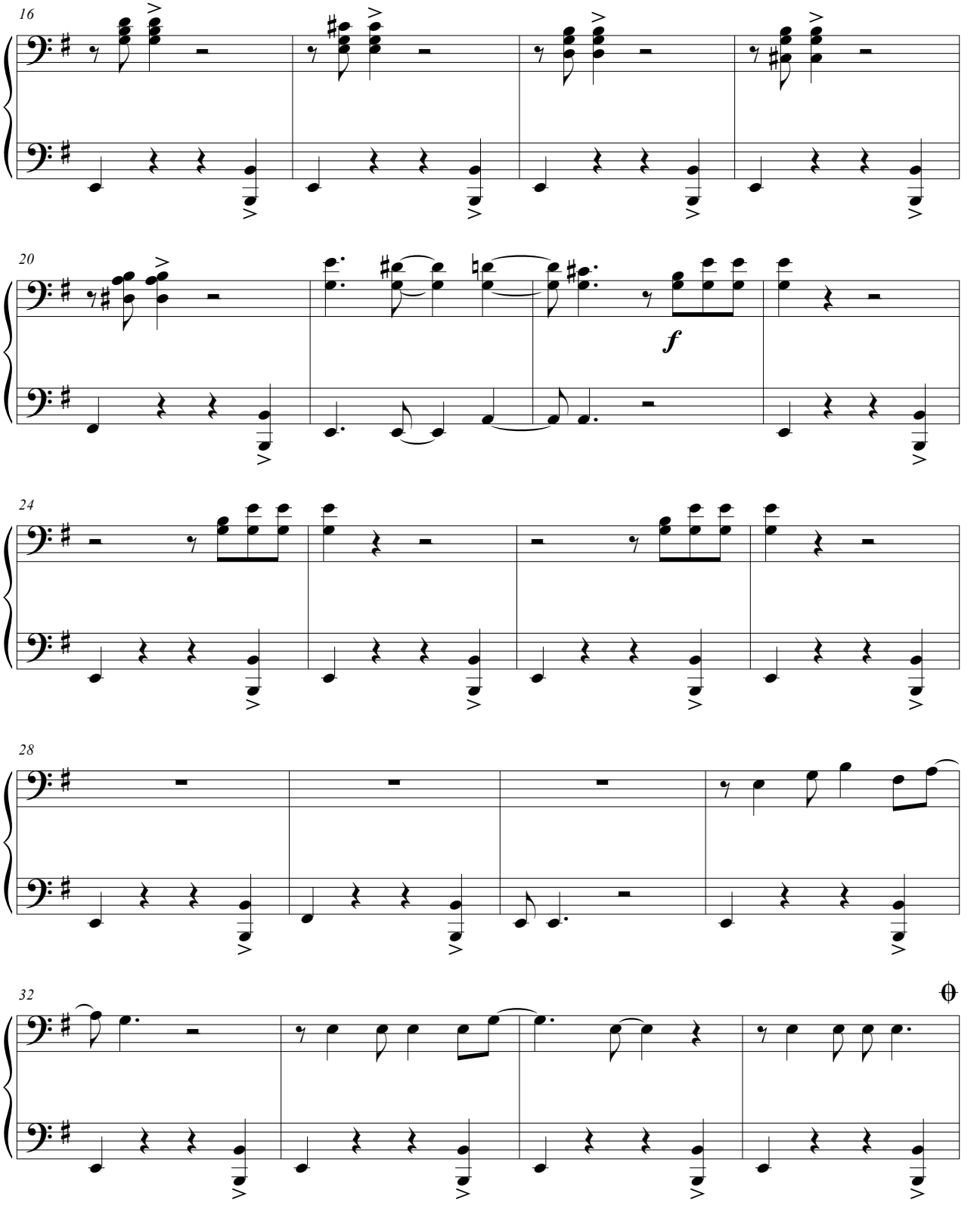
EL ALEGRE PESCADOR

Cumbia

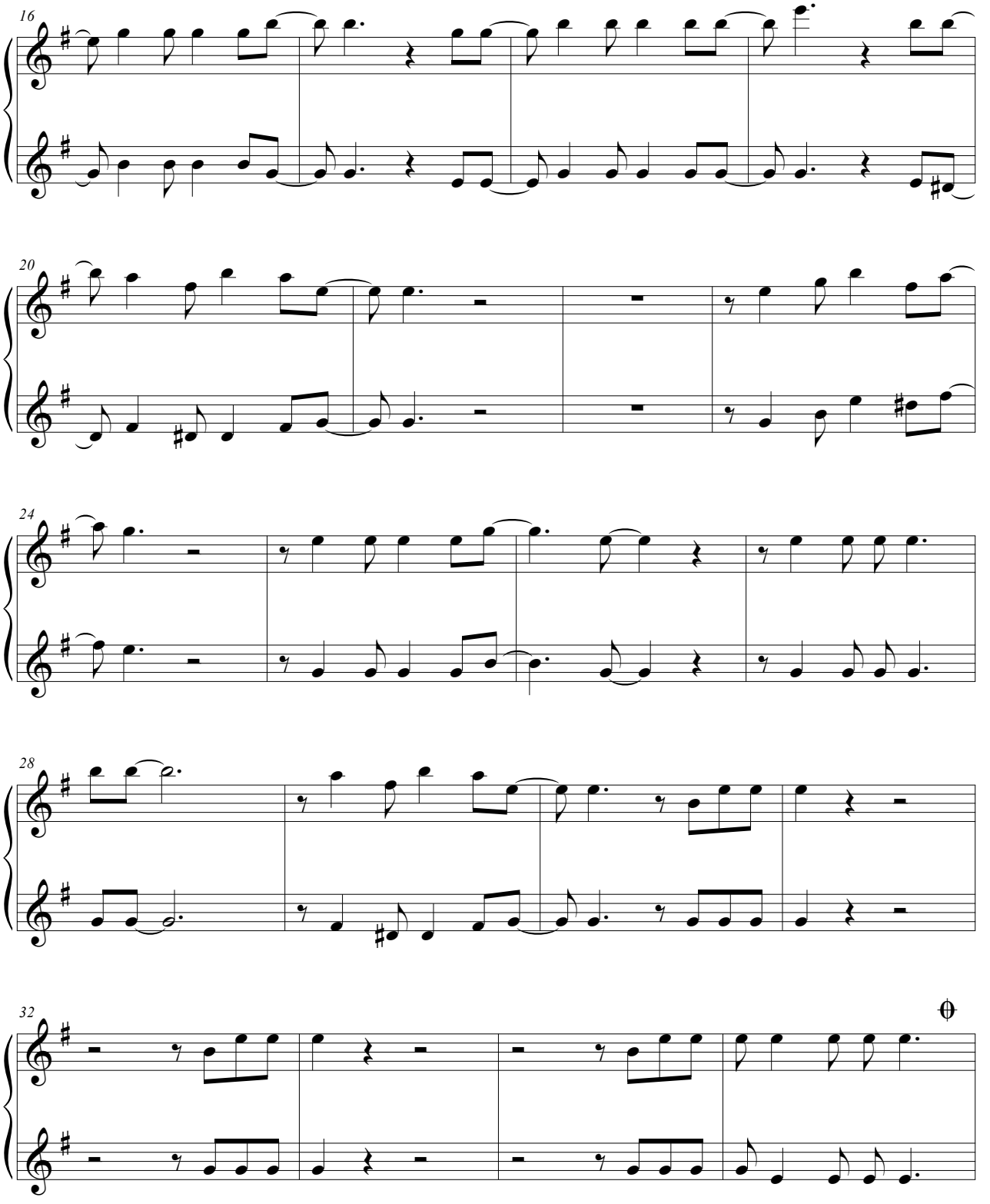
José Barros



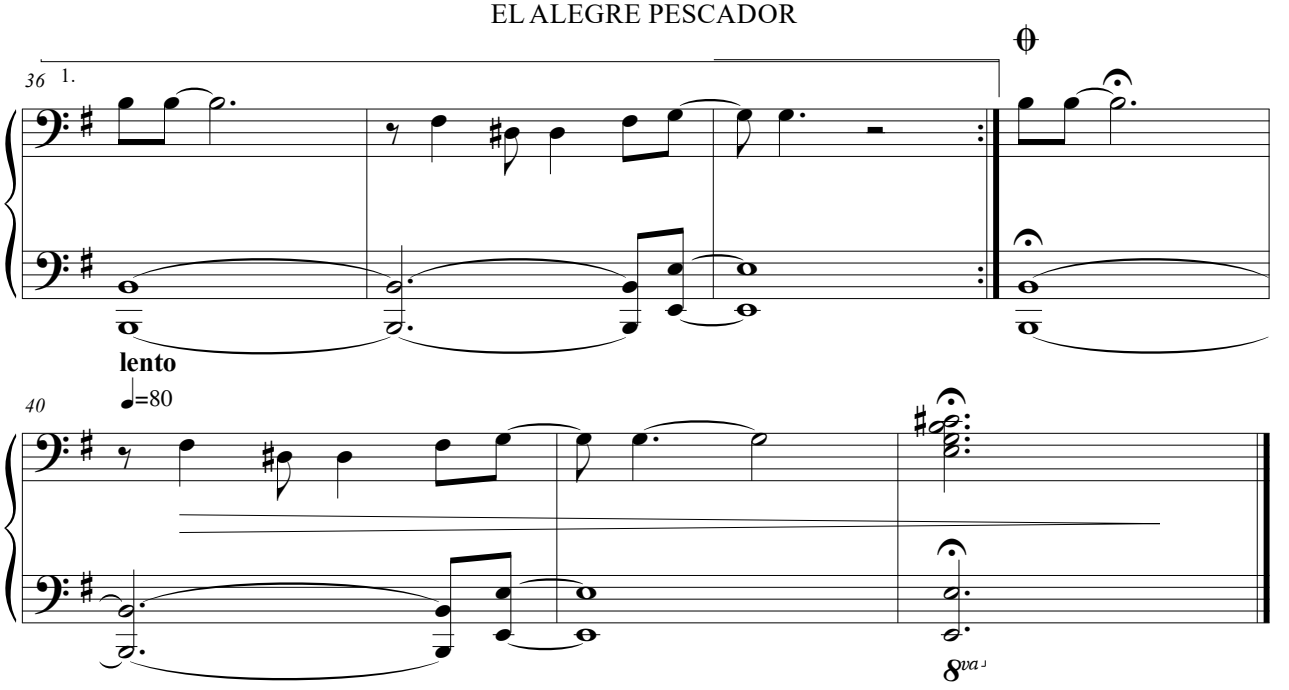
EL ALEGRE PESCADOR



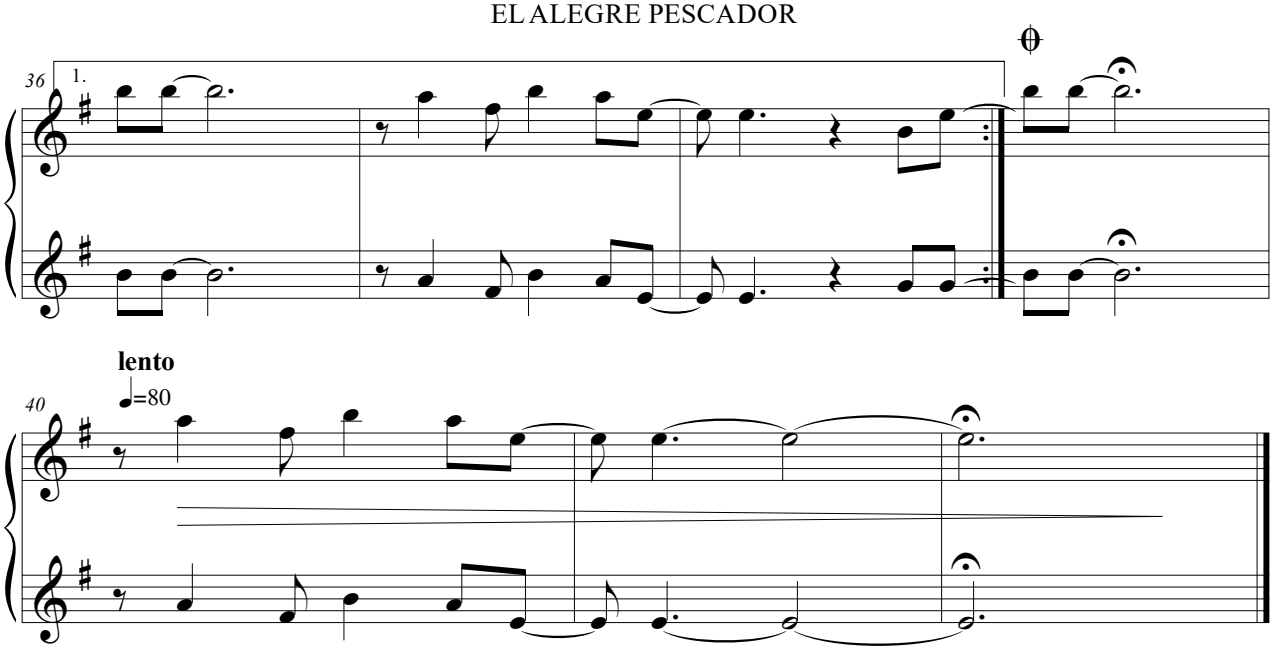
EL ALEGRE PESCADOR



EL ALEGRE PESCADOR



EL ALEGRE PESCADOR



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]

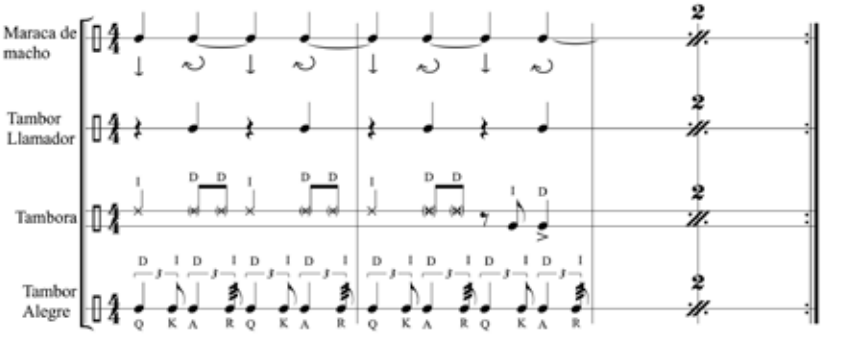


Figura 6. Patrón rítmico de la gaita
Fuente: Valencia (2004, p. 38)

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

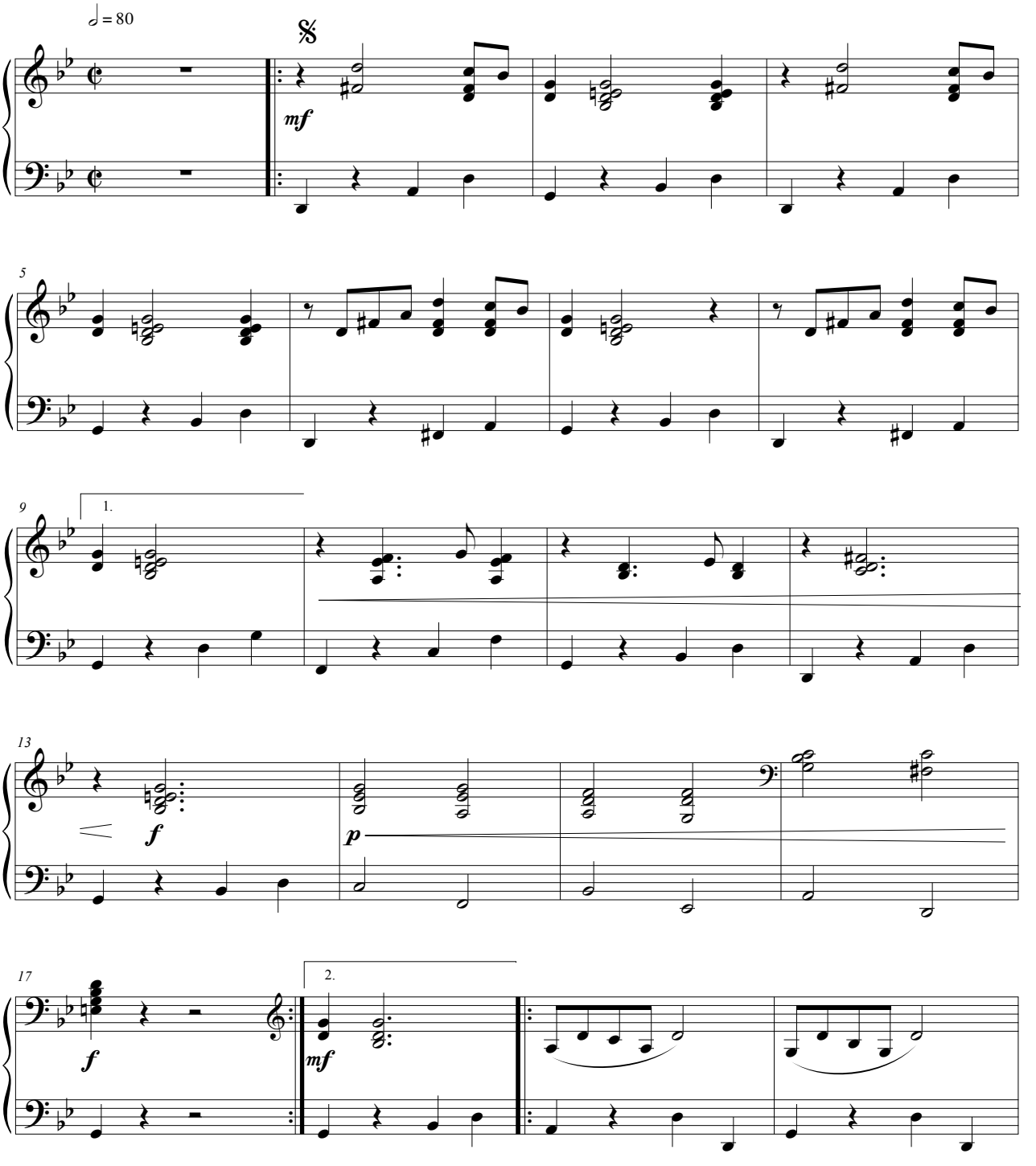
- Sol menor

Nivel

- Avanzado

TOLÚ

Piano secondo | Gaita | Lucho Bermúdez

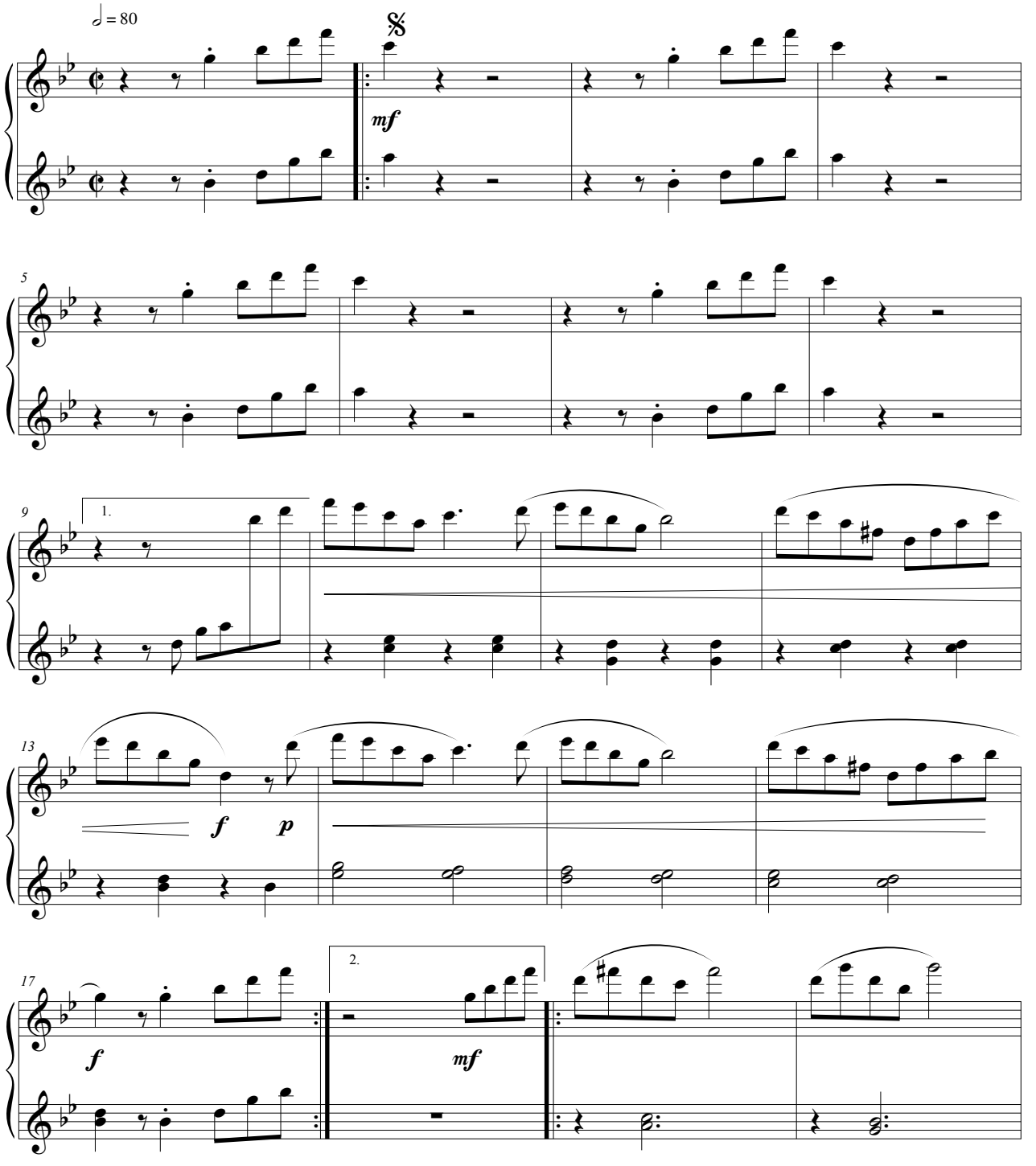


TOLÚ

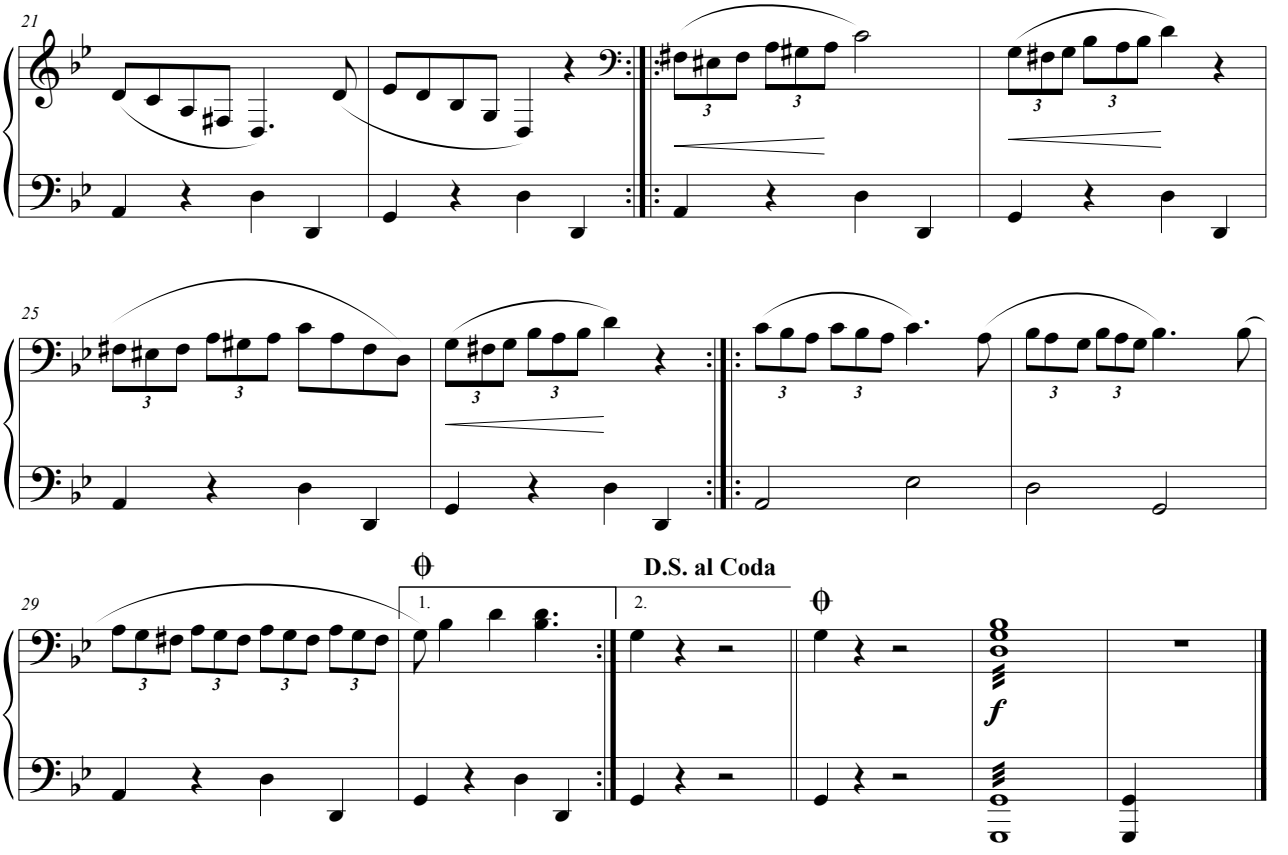
Piano Primo

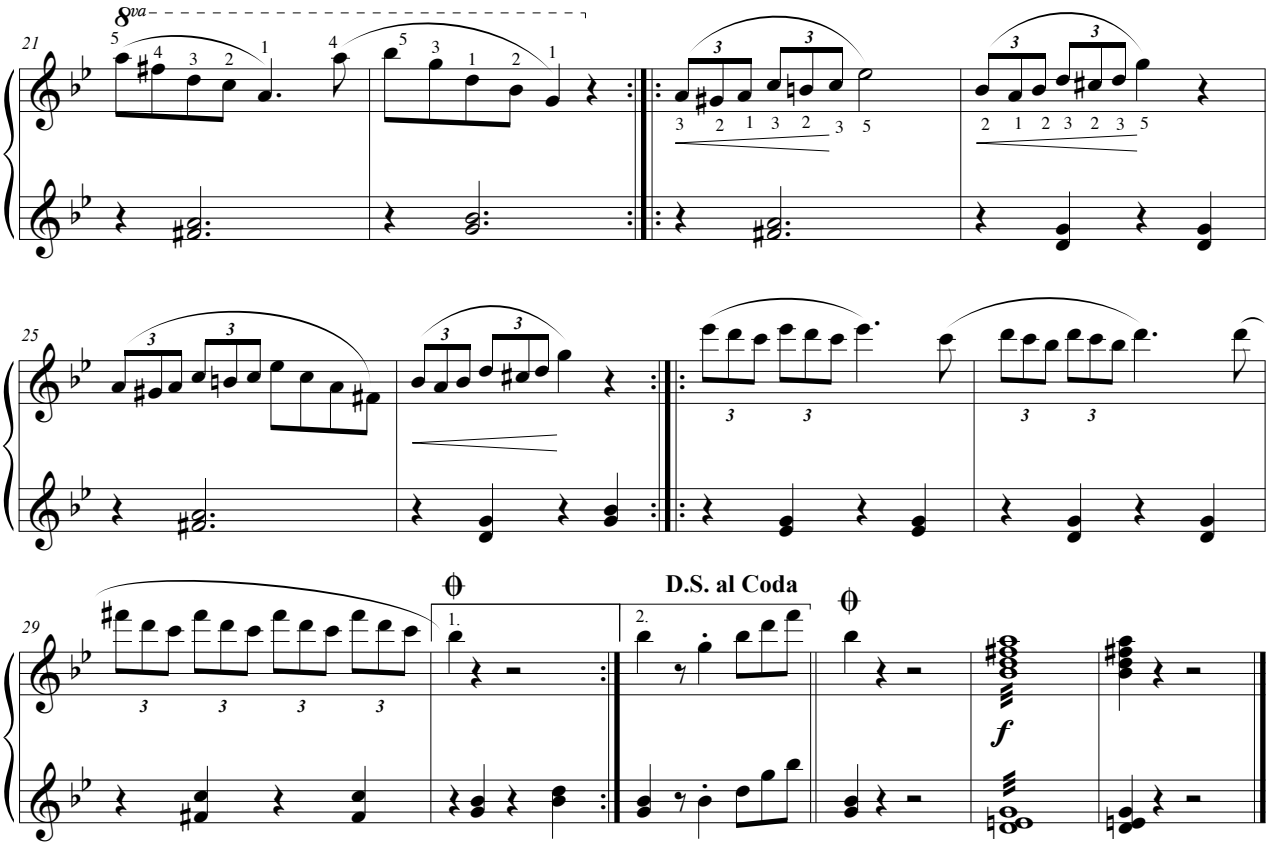
Gaita

Lucho Bermúdez



TOLÚ




8va
21
25
29
1.
2.
D.S. al Coda
f

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.

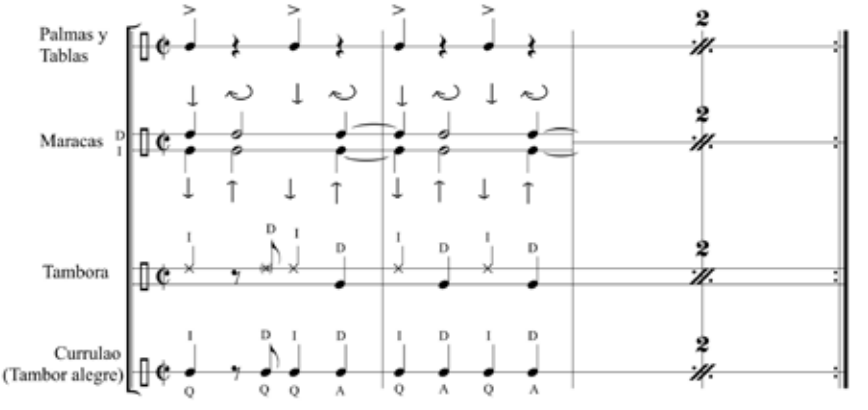


Figura 7. Patrón rítmico del chandé
Fuente: Valencia (2004, p. 31)

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 rearmoniza 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

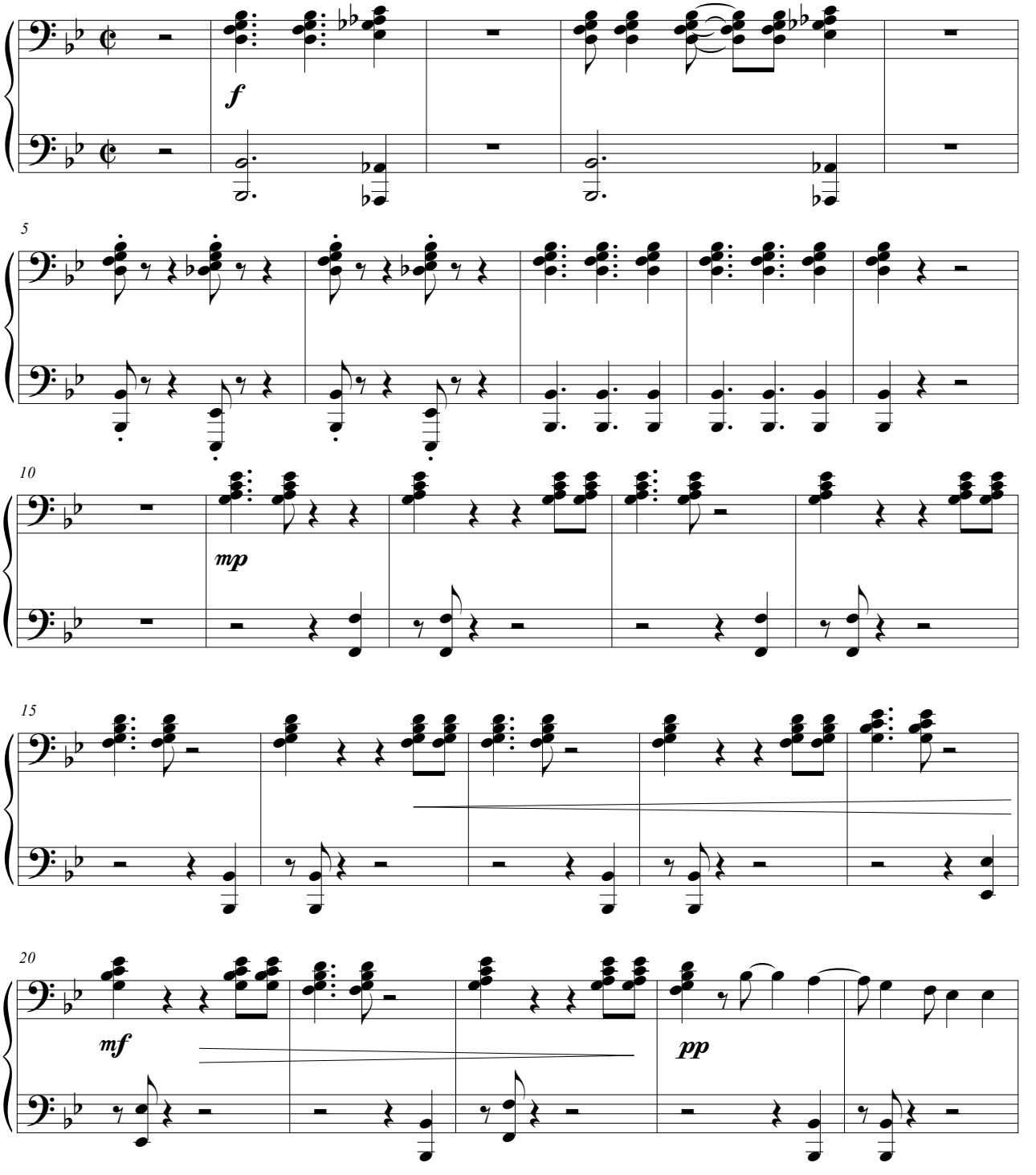
TE OLVIDÉ

Piano secondo

Chandé

Antonio María Peñaloza

♩ = 130

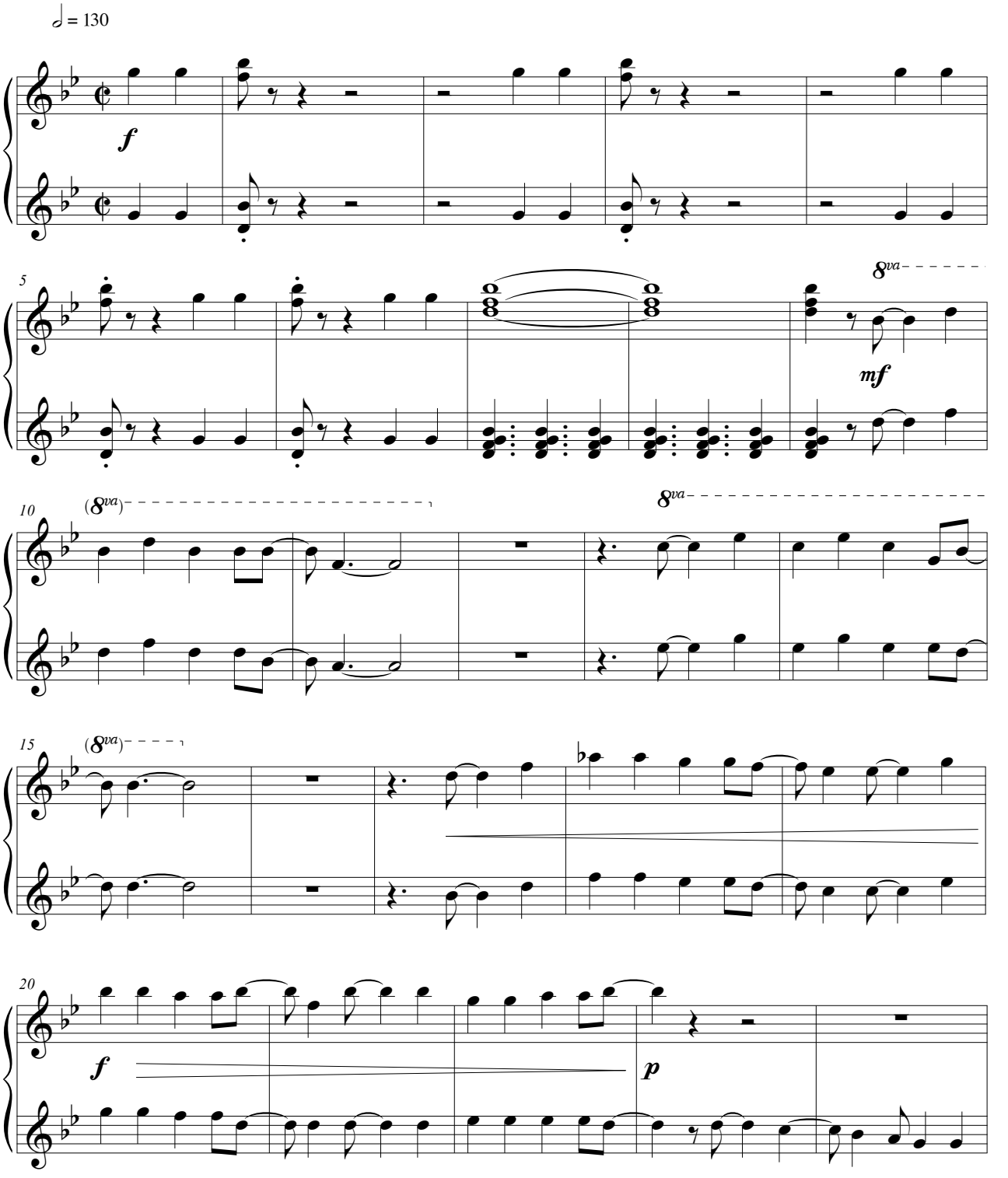


TE OLVIDÉ

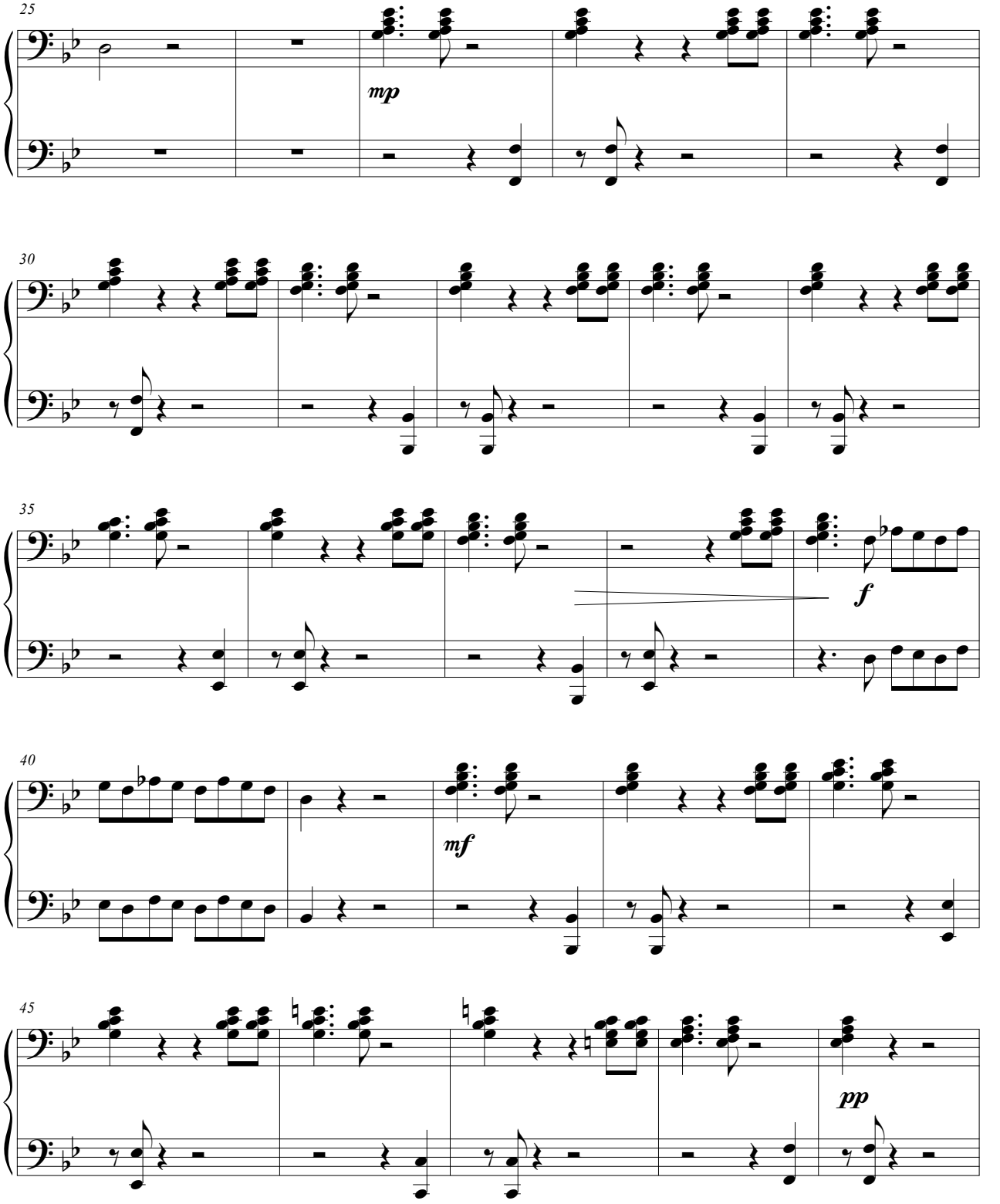
Piano primo

Chandé

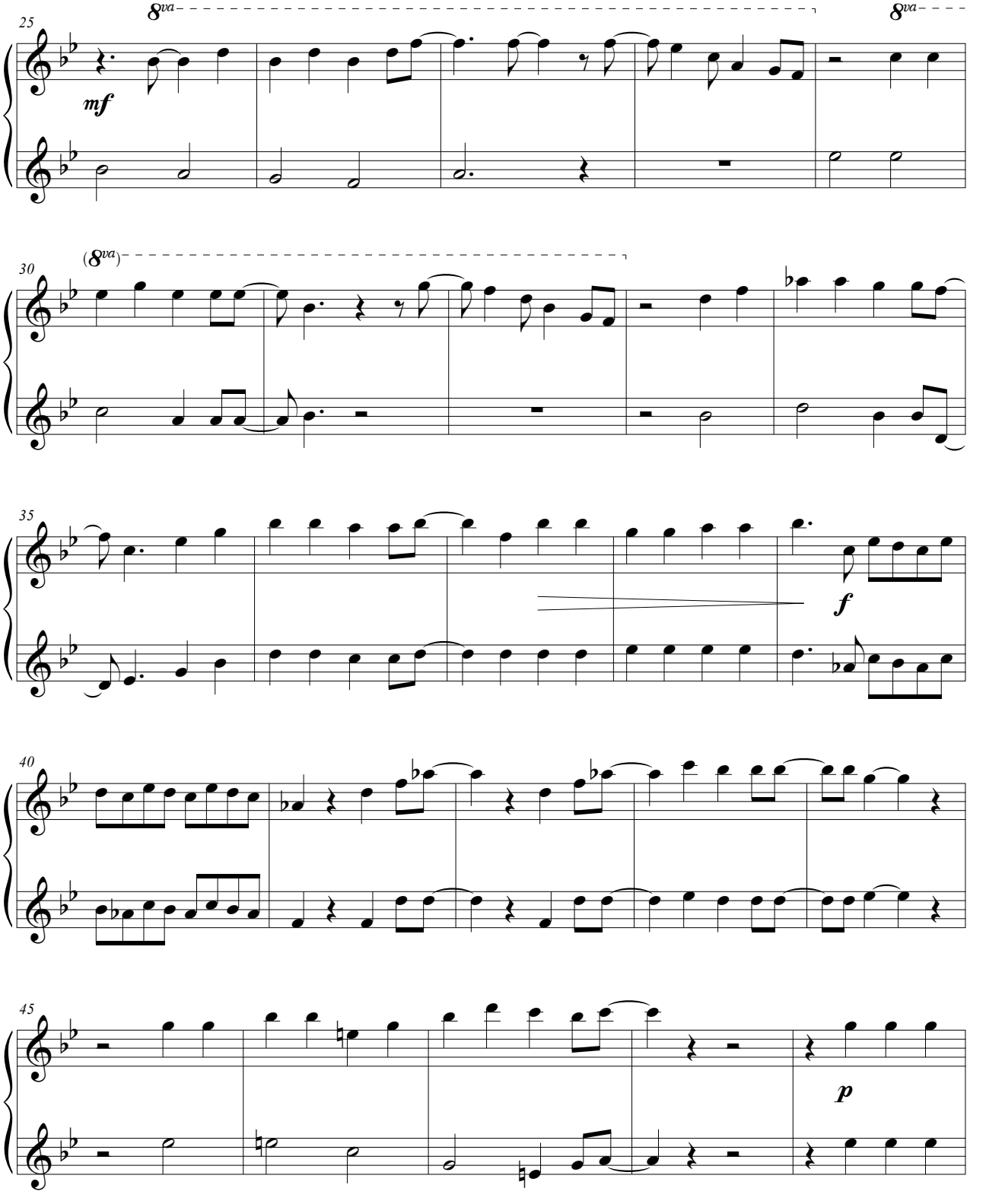
Antonio María Peñaloza



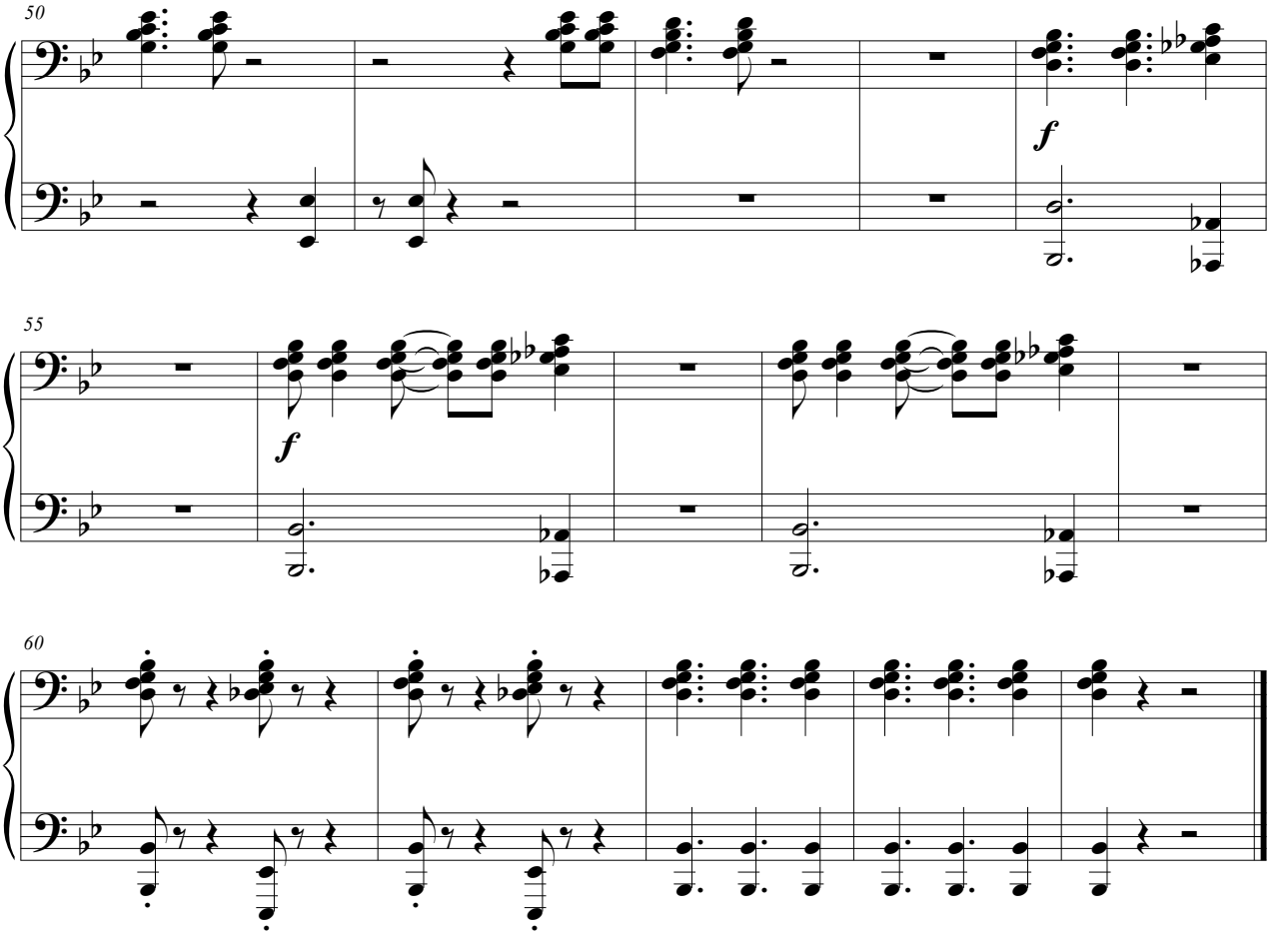
TE OLVIDÉ



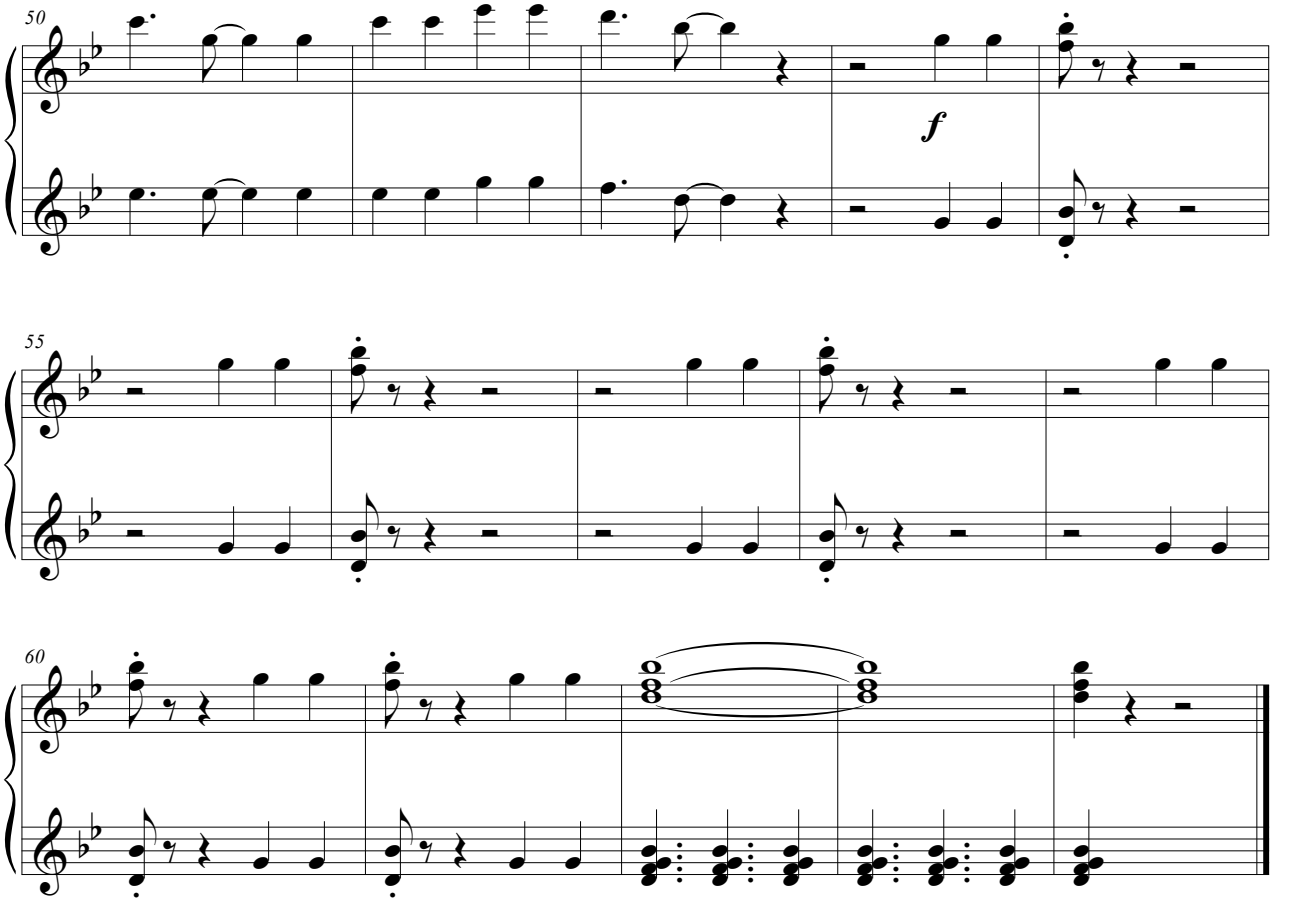
TE OLVIDÉ



TE OLVIDÉ



TE OLVIDÉ



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.

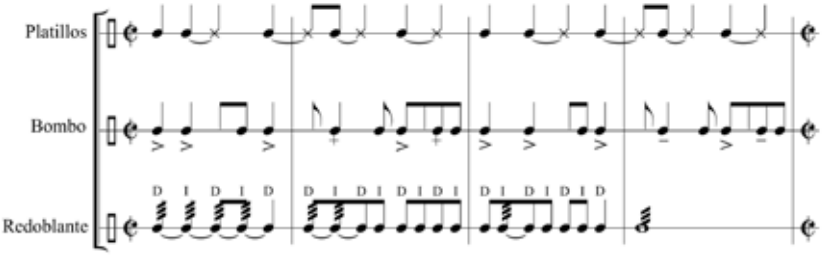


Figura 8. Ritmo de porro sabanero, sección de trompetas
Fuente: Valencia (2004, p. 45)

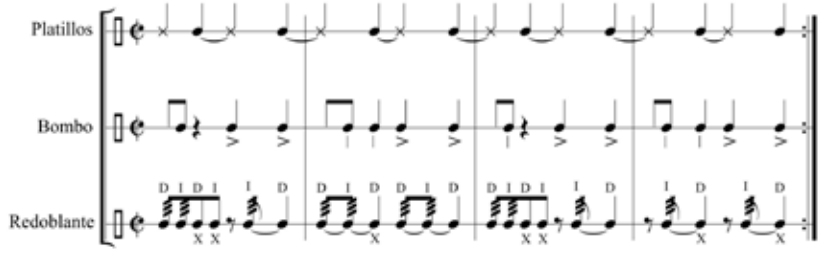


Figura 9. Ritmo de porro sabanero, sección clarinetes.
Fuente: Valencia (2004, p. 46)

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 incluírsele 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)

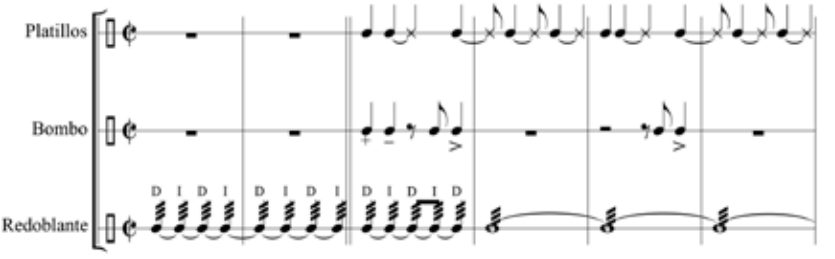


Figura 11. Ritmo de porro palitiao, sección trompetas
Fuente: Valencia (2004, p. 41)

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

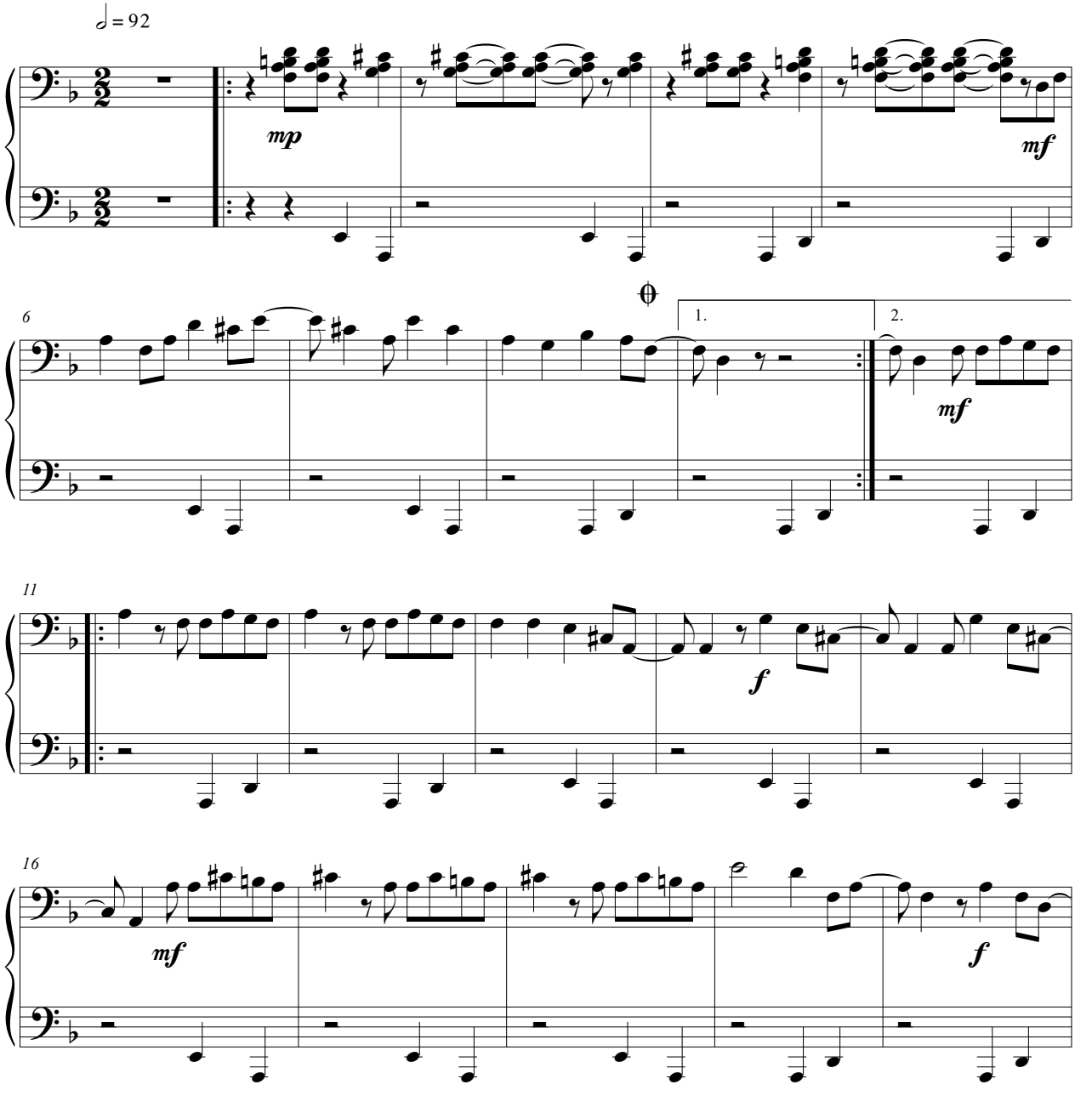
- Intermedio

BOQUITA SALÁ

Piano secondo

Porro

Pacho Galán

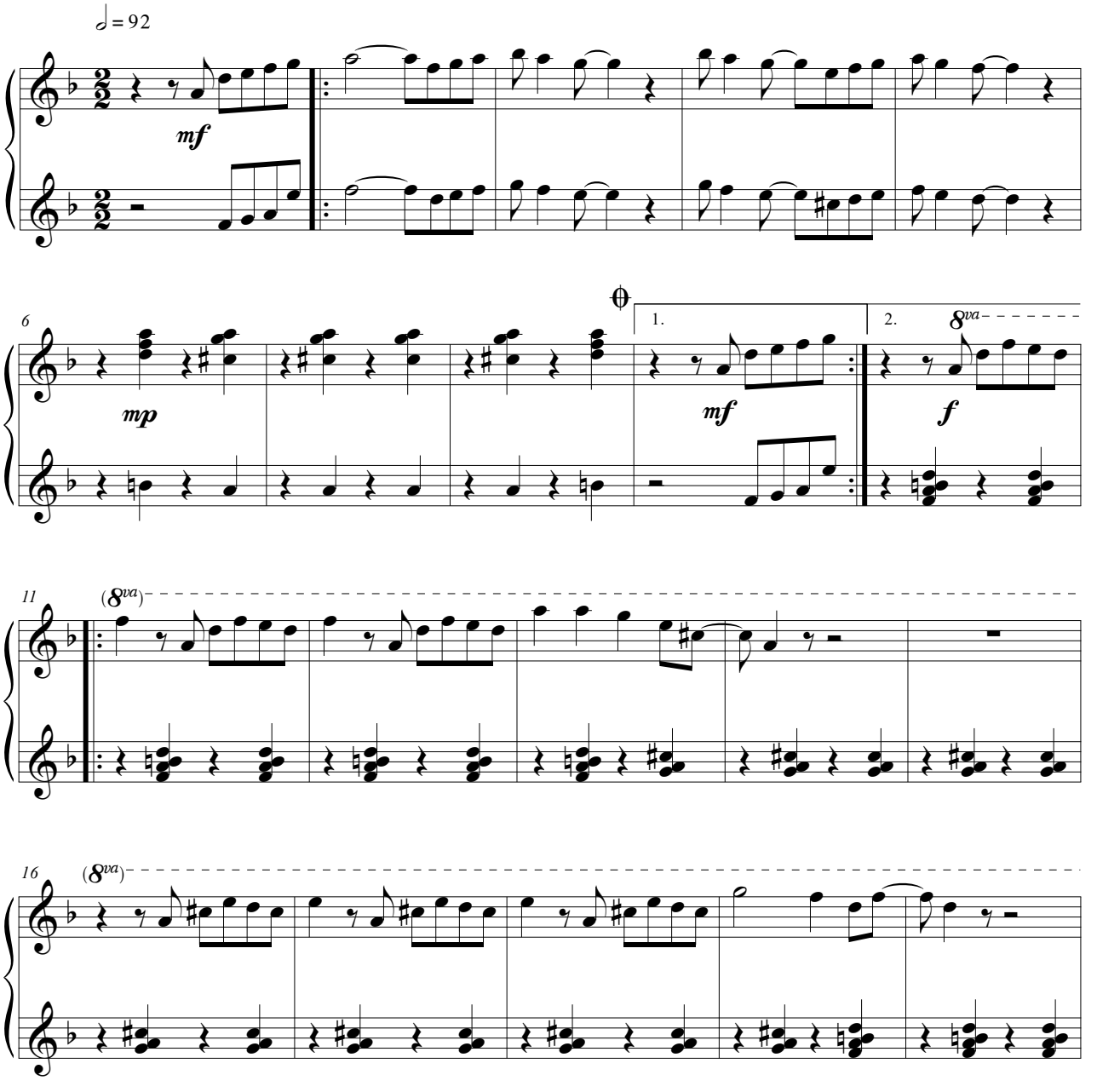


BOQUITA SALÁ

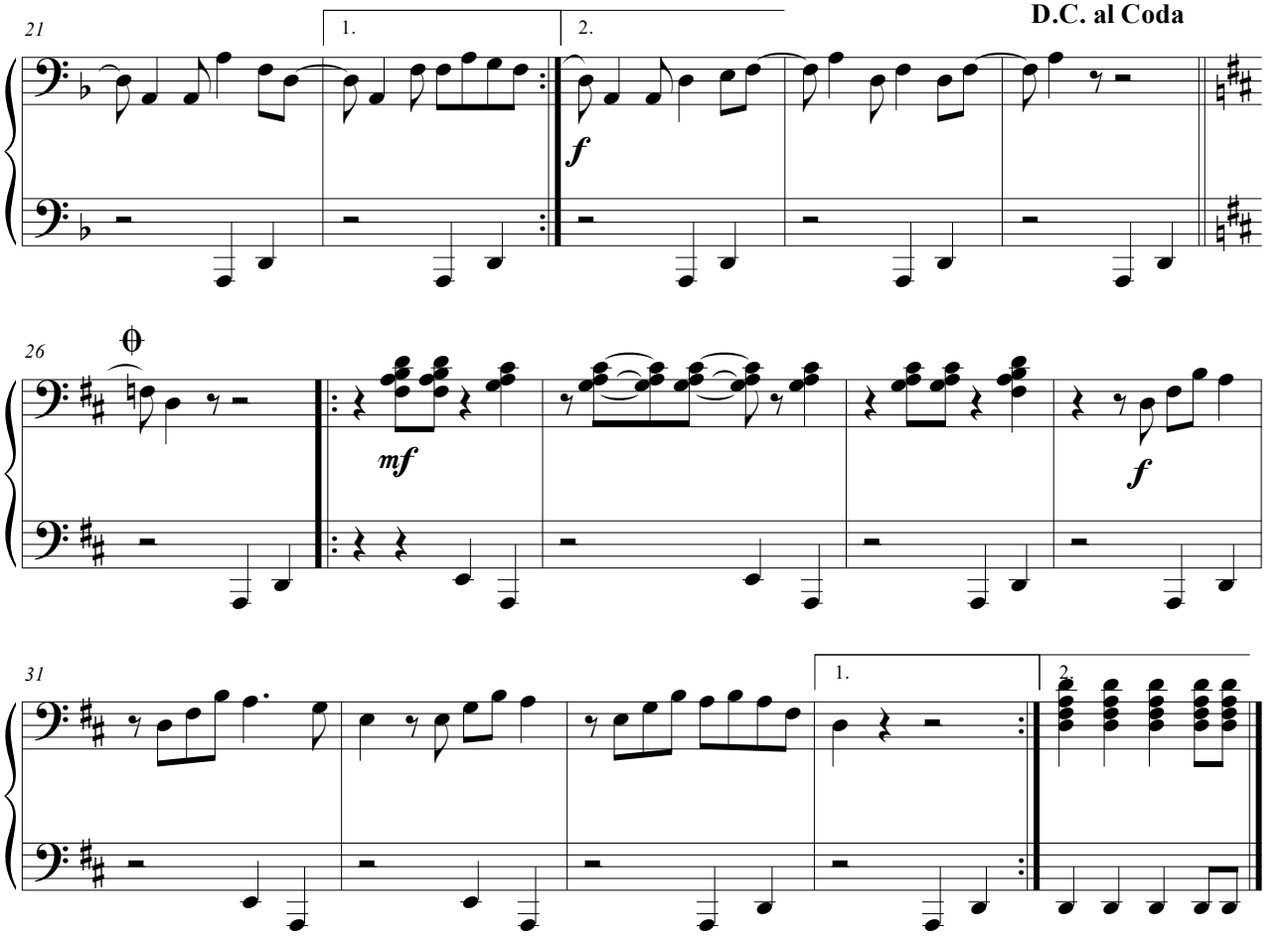
Piano primo

Porro

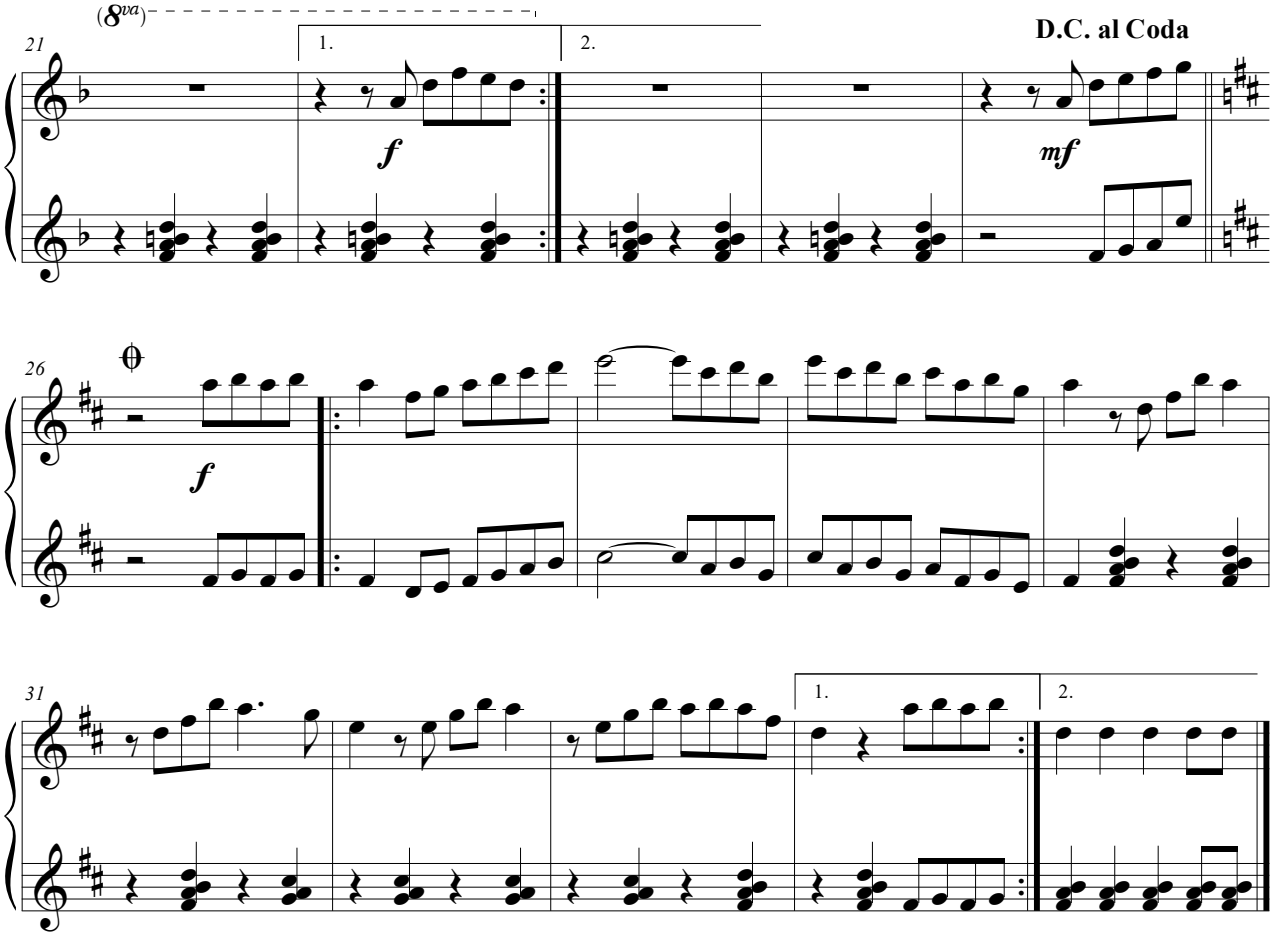
Pacho Galán



BOQUITA SALÁ



BOQUITA SALÁ



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.

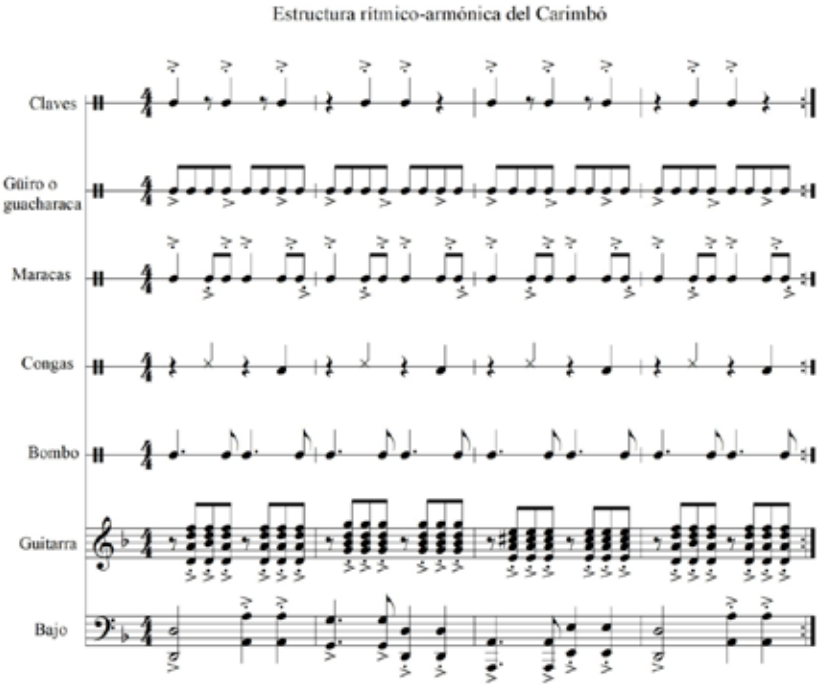


Figura 12. Estructura rítmico-armónica del carimbo
Fuente: Dávila (2012)

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 autentica 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 arpegios

Características texturales de la obra

- Textura principal, acompañamiento y melodía

Tonalidad

- Re mayor, re menor

Nivel

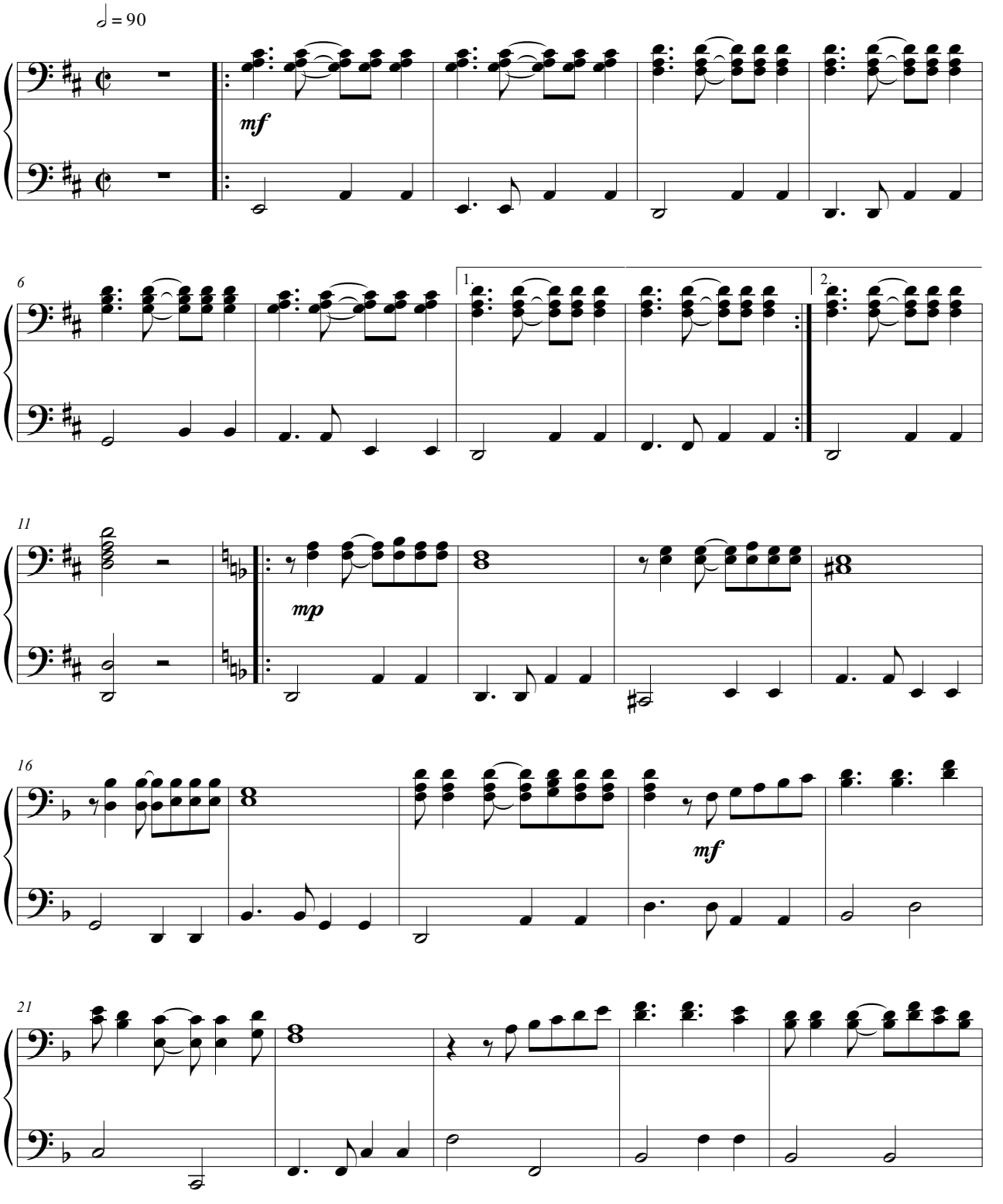
- Intermedio

ANDREA BAILA

Piano secondo

Carimbó

Rogelio Alberto García

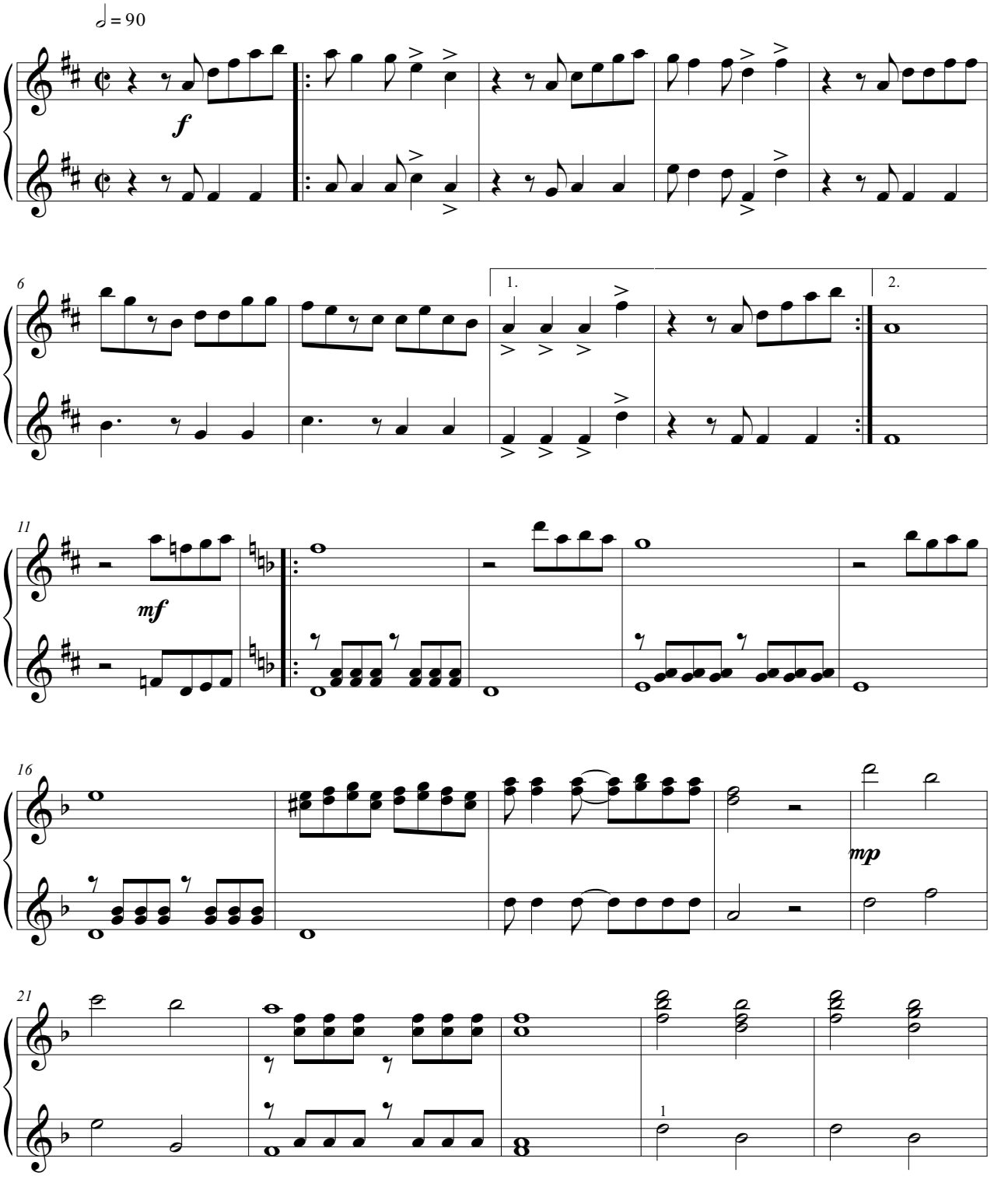


ANDREA BAILA

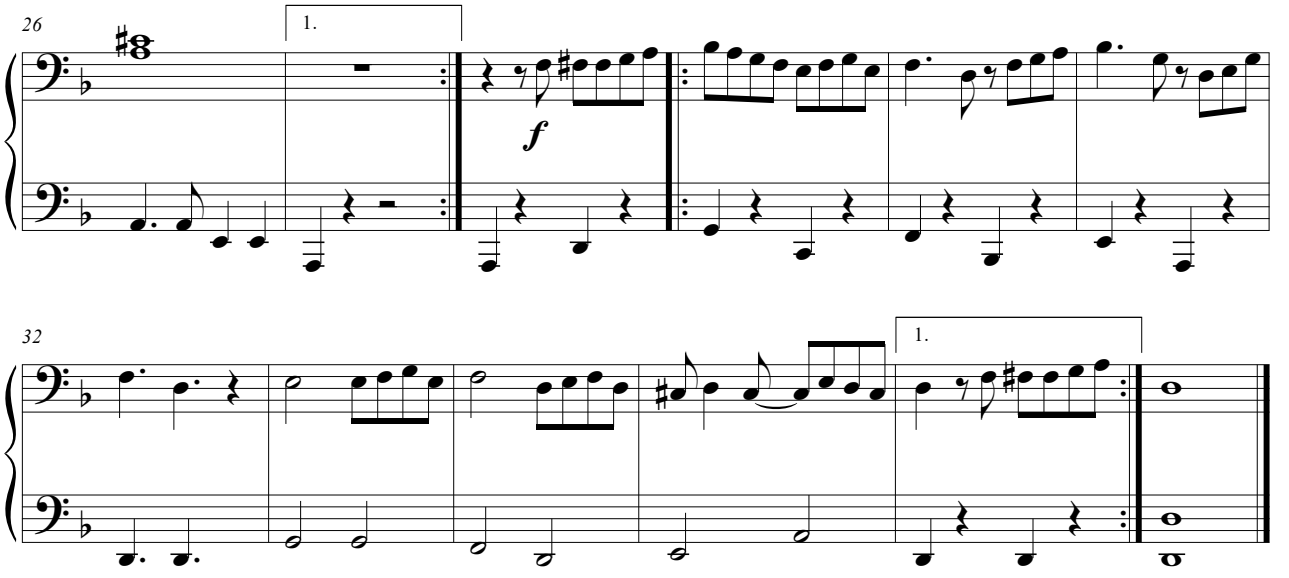
Piano primo

Carimbó

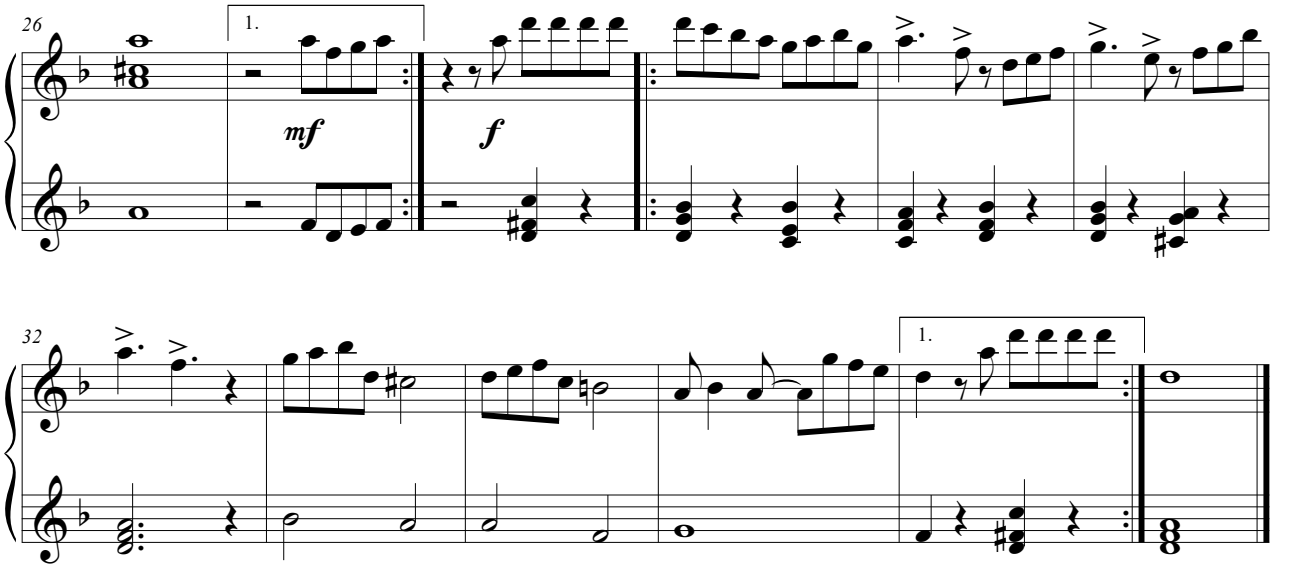
Rogelio Alberto García



ANDREA BAILA



ANDREA BAILA



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 síncopado. 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).

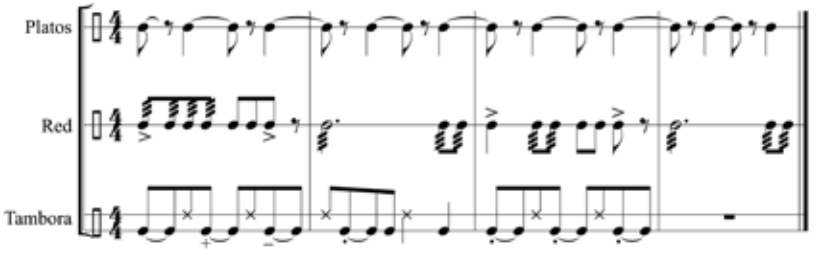


Figura 13. Base porro chocoano
Fuente: Valencia (2009, p. 45)

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 arpegios 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

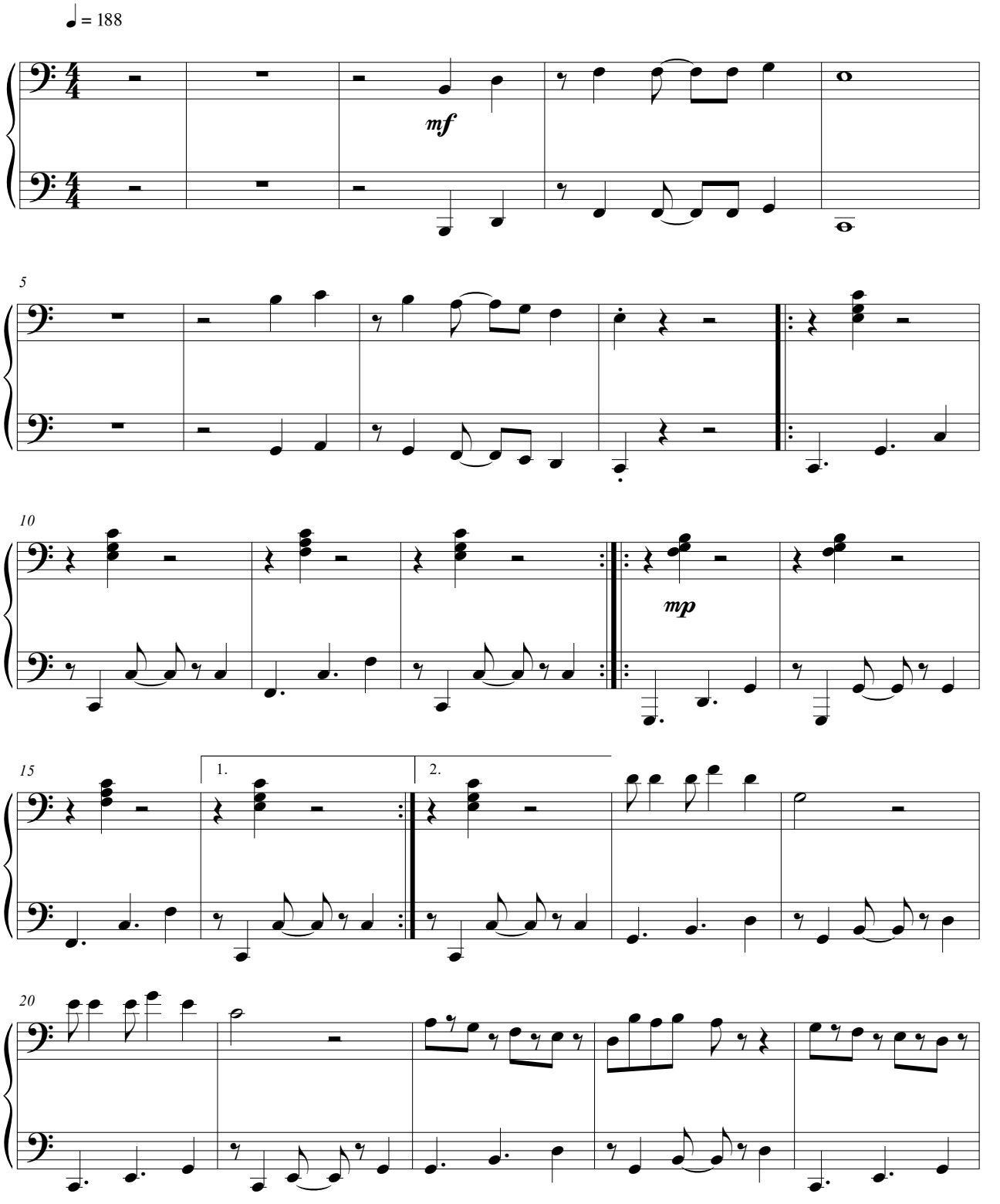
- Intermedio

MAXIMINA

Piano secondo

Porro chocoano

Anónimo

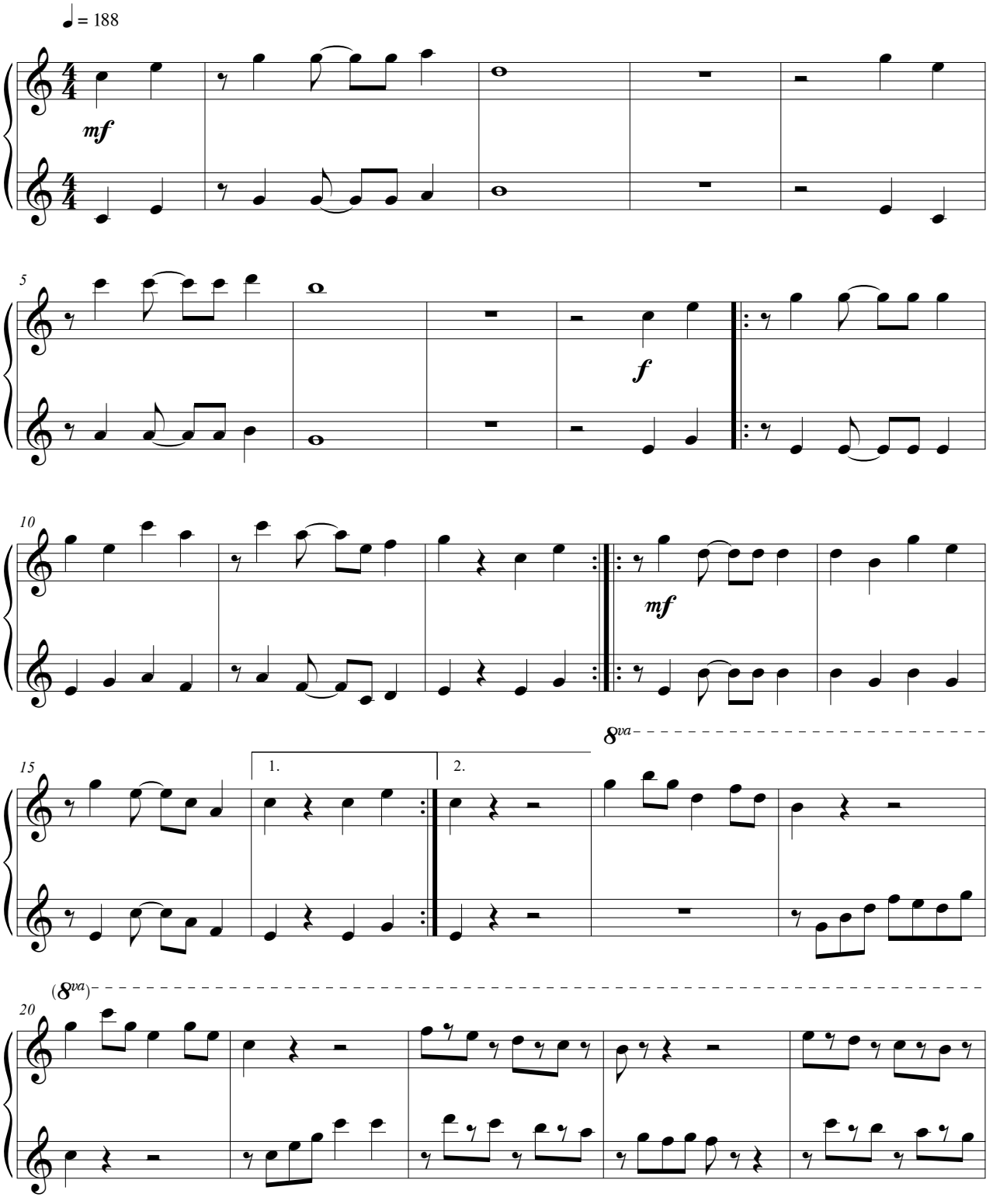


MAXIMINA

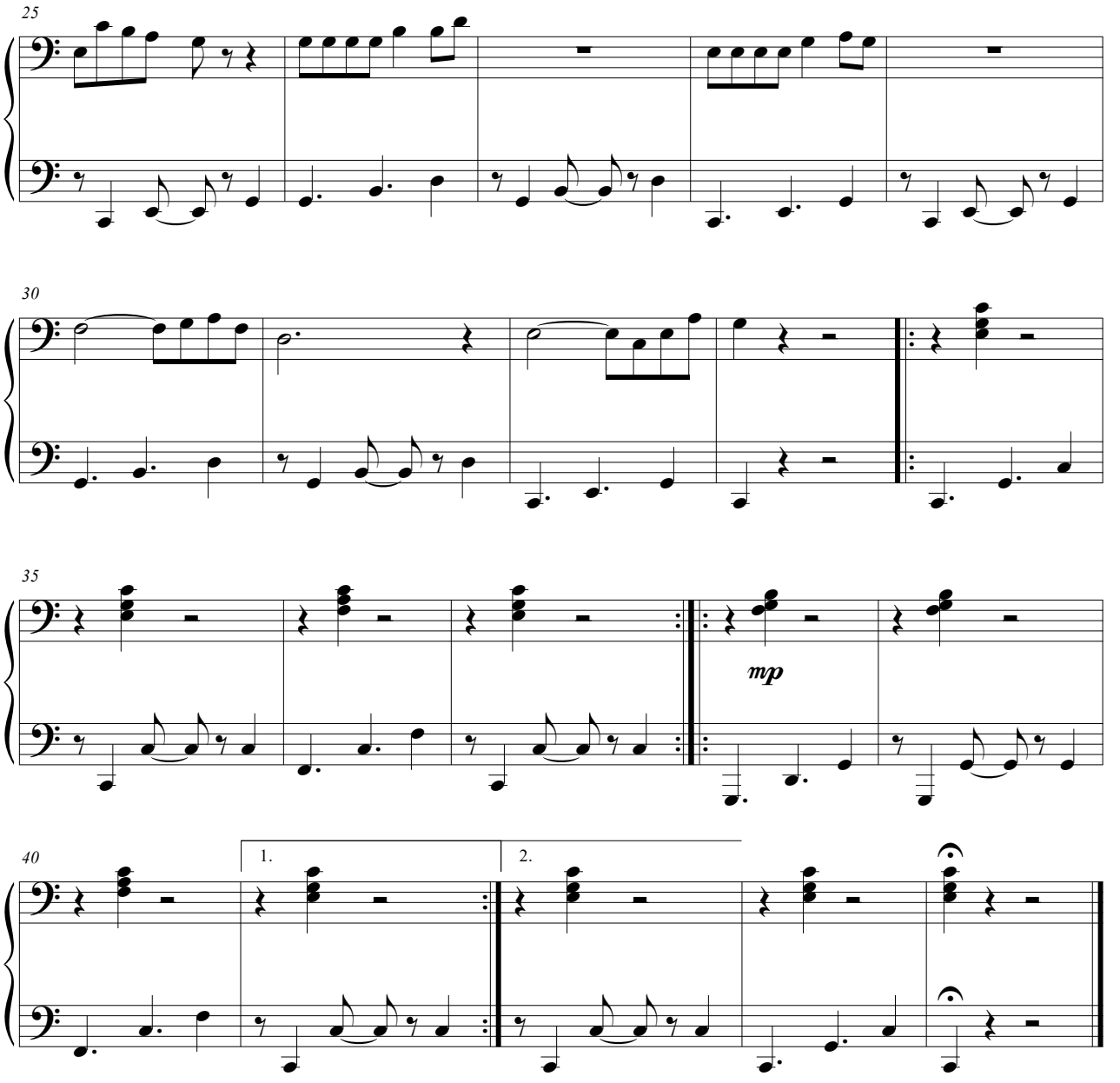
Piano primo

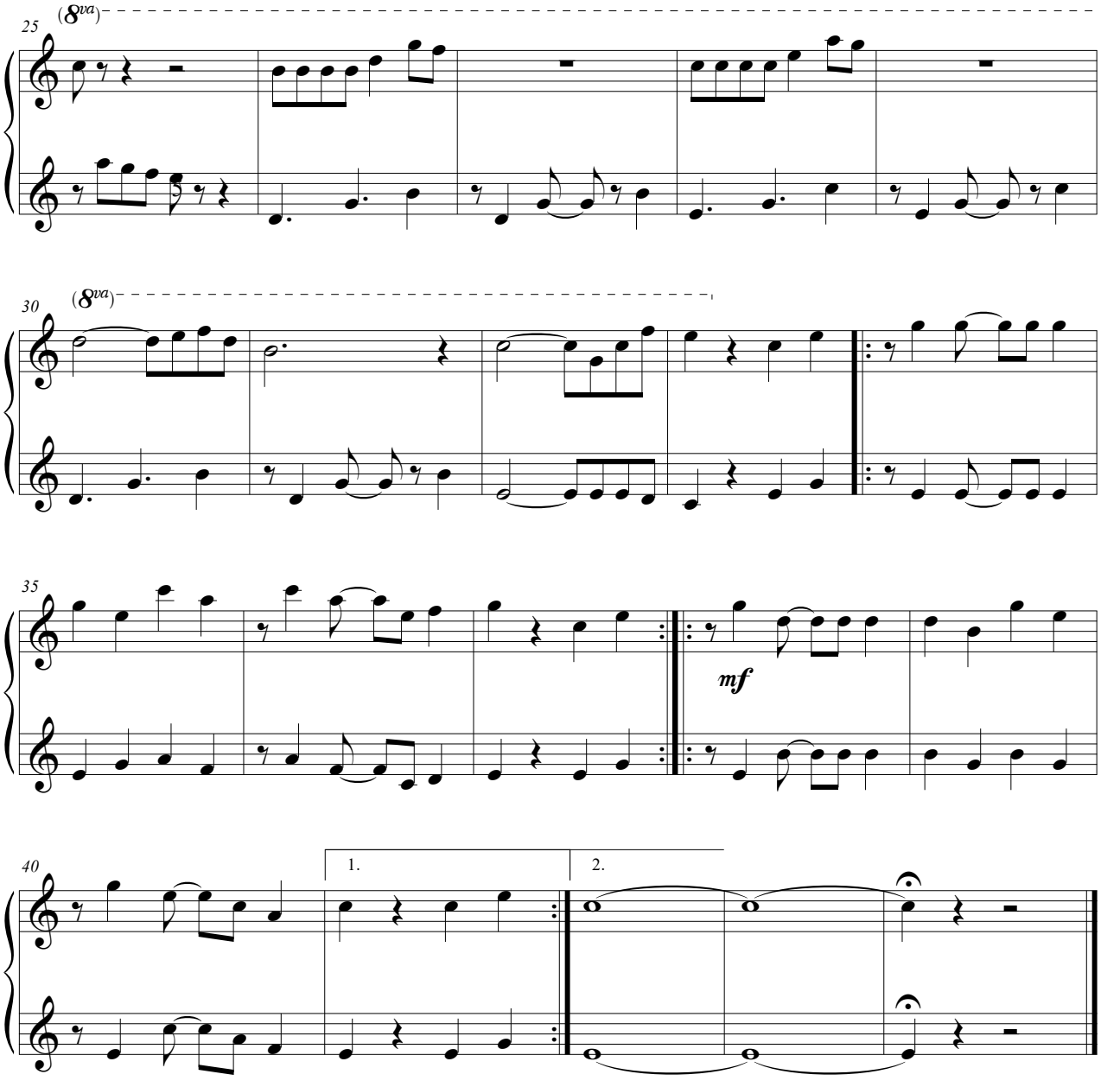
Porro chocoano

Anónimo



MAXIMINA




25
(8va)
30
(8va)
35
mf
40
1.
2.

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 Pacifico, 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 Pacifico, 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 Pacifico 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]

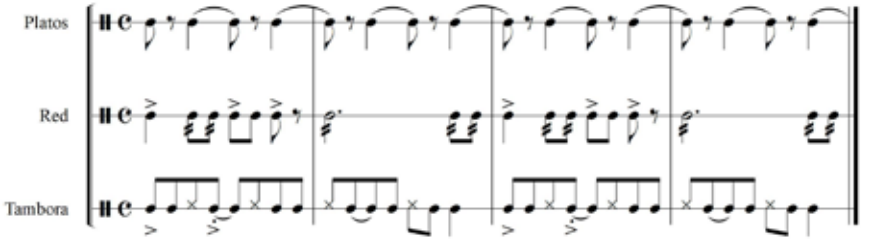


Figura 14. Base de aguabajo
Fuente: Valencia (2009, p. 50)

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

Parió la luna

Compositor:
Folklore chocoano

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 arpegios 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

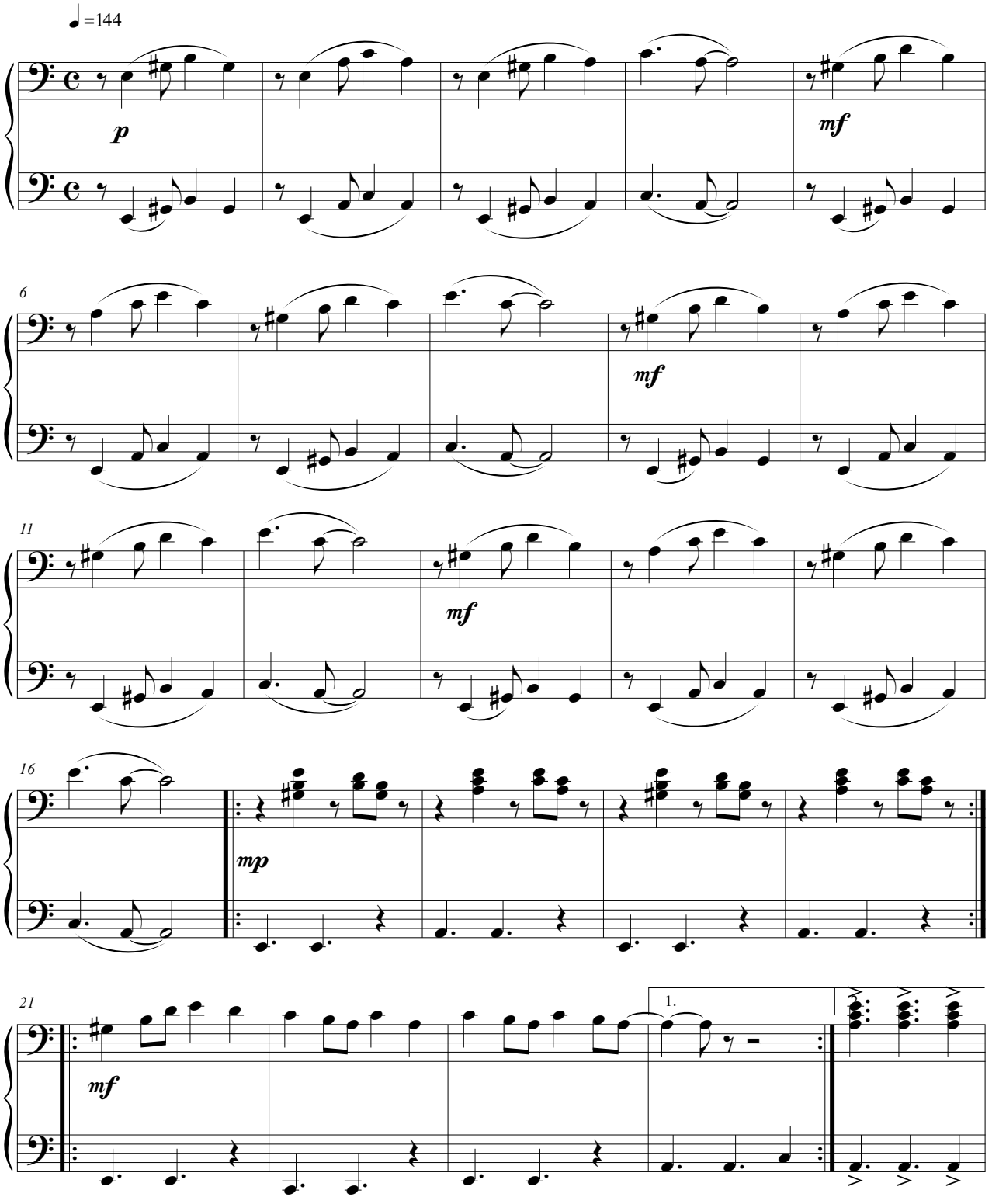
- Intermedio

PARIÓ LA LUNA

Piano secondo

Aguabajo

Anónimo

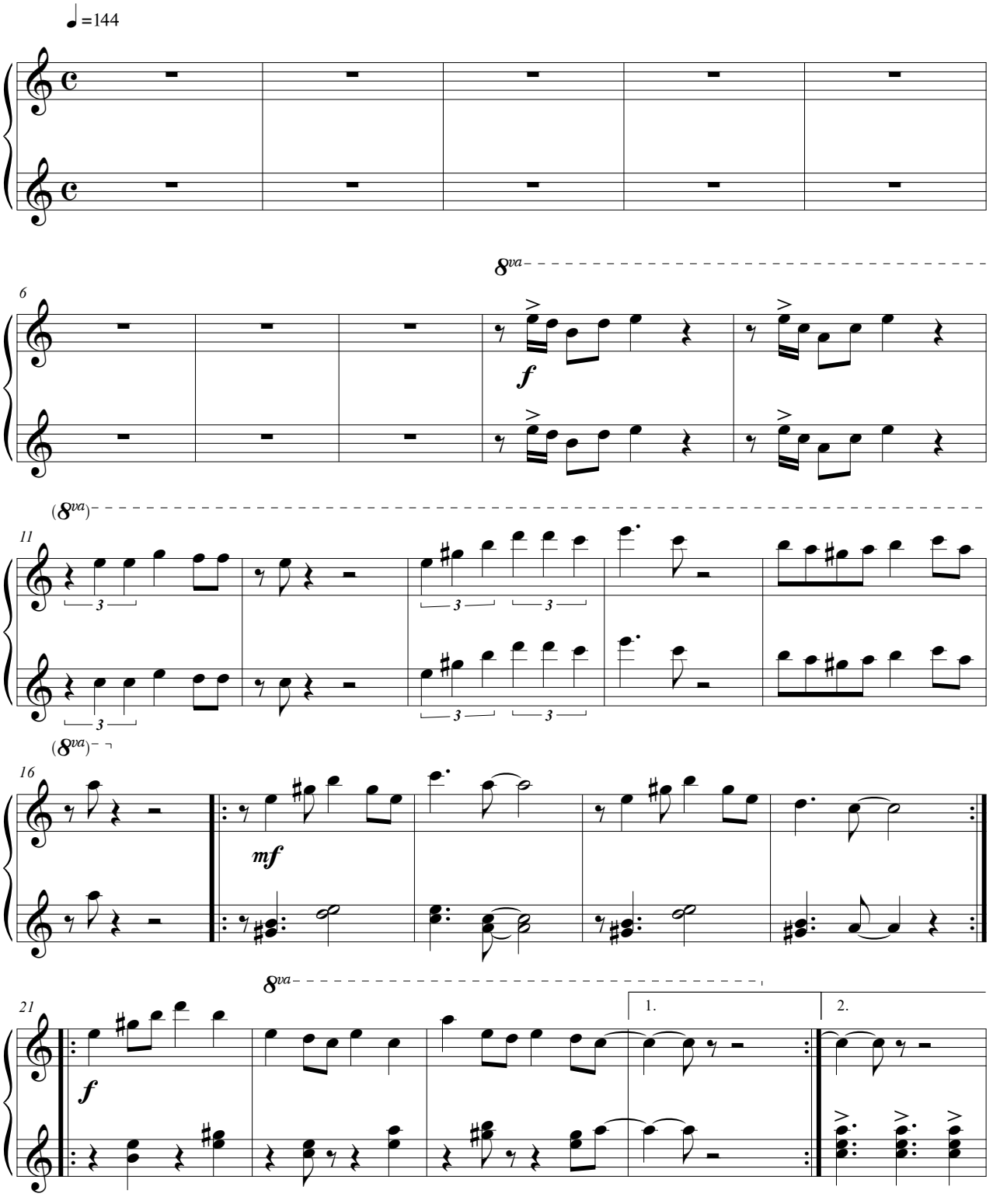


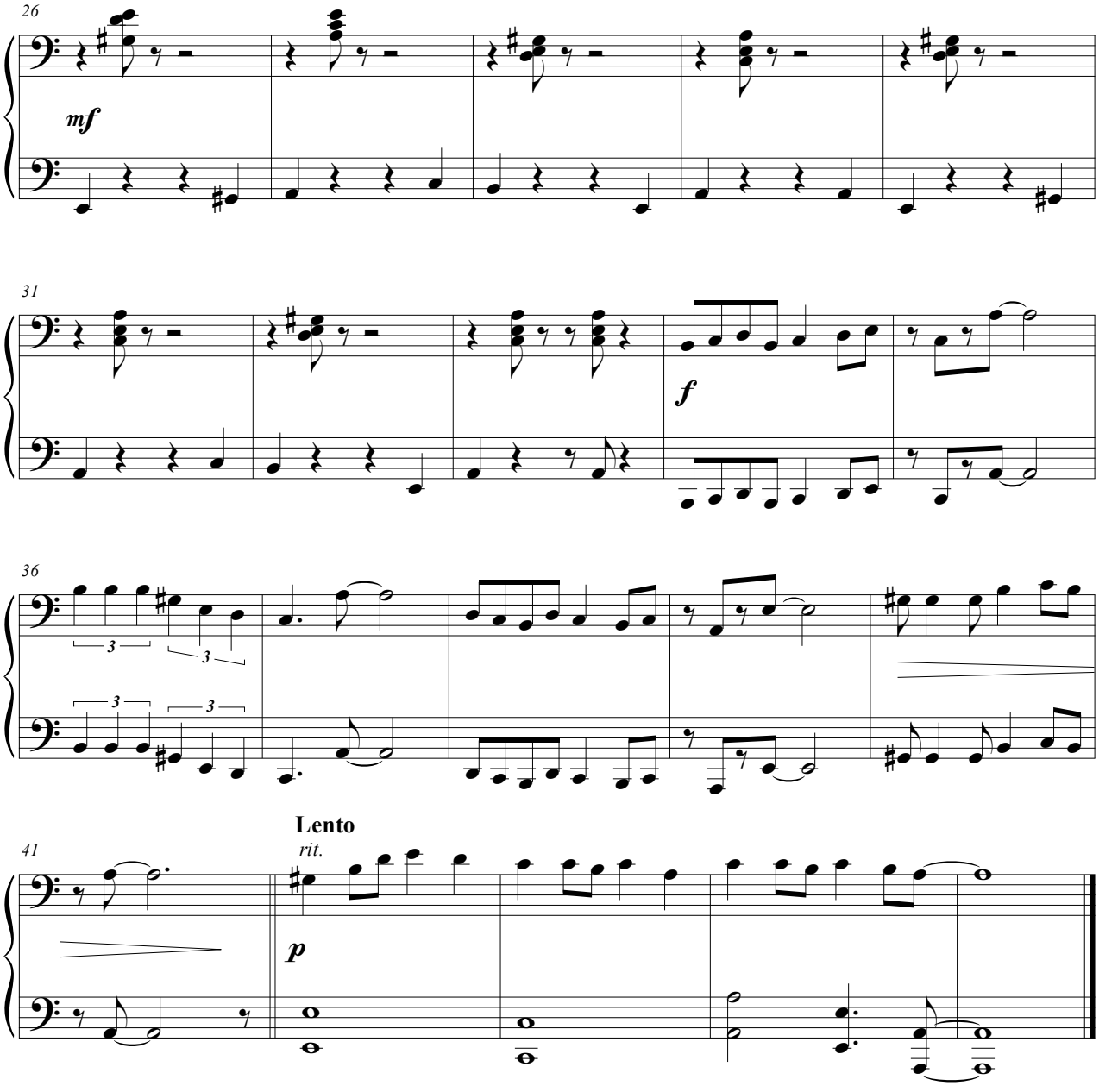
PARIÓ LA LUNA

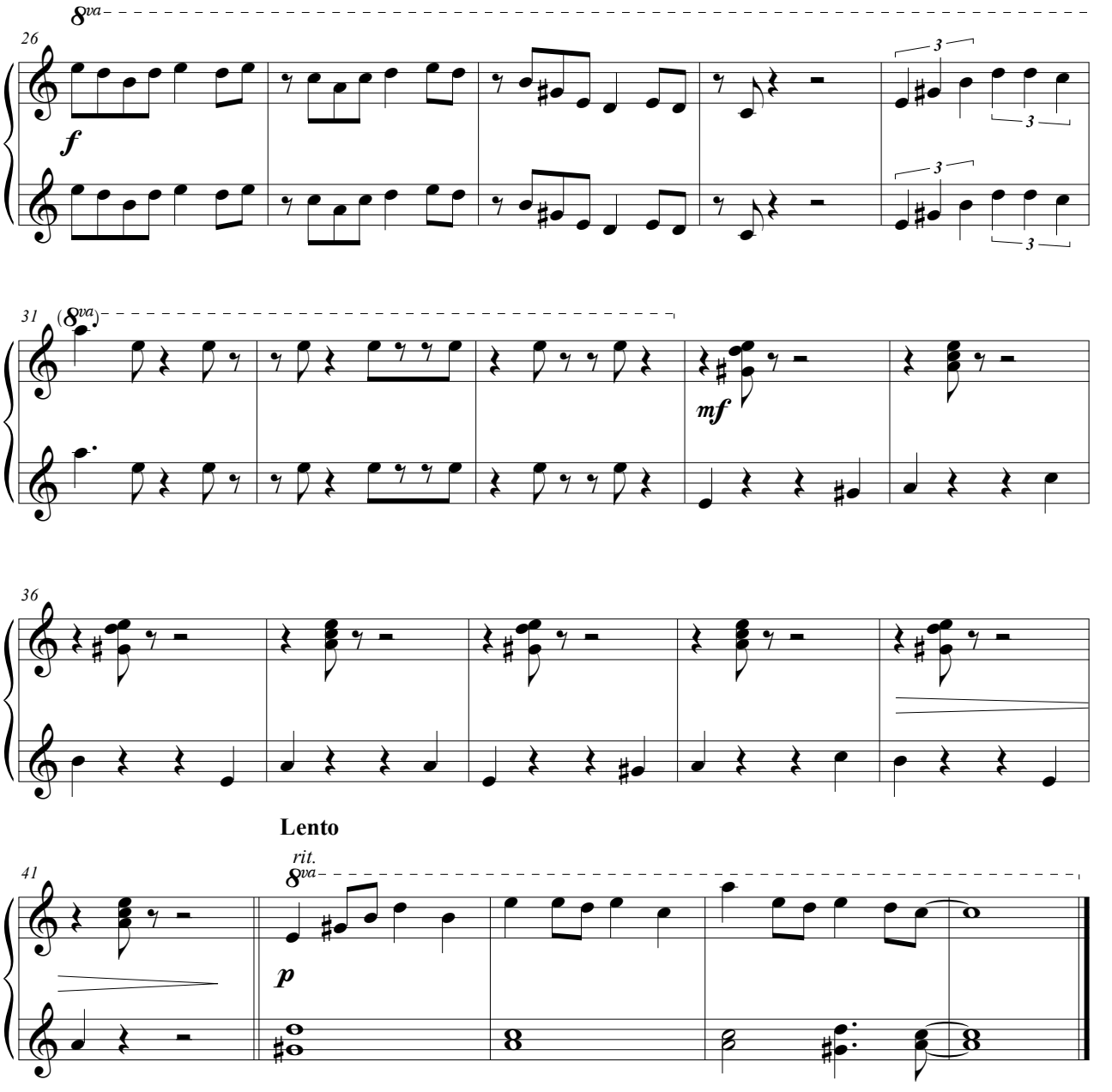
Piano primo

Aguabajo

Anónimo




26
mf
31
f
36
3
3
3
3
41
Lento
rit.
p


8va
26
f
3
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]

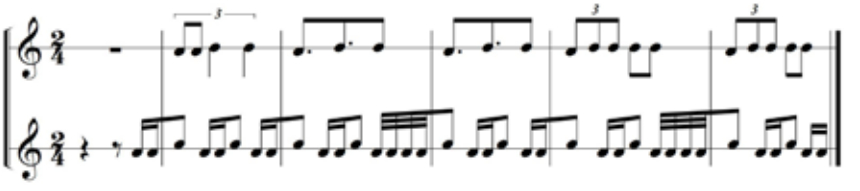


Figura 15. Patrón rítmico del merengue
Fuente: Bermúdez (2004, p. 55)

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.

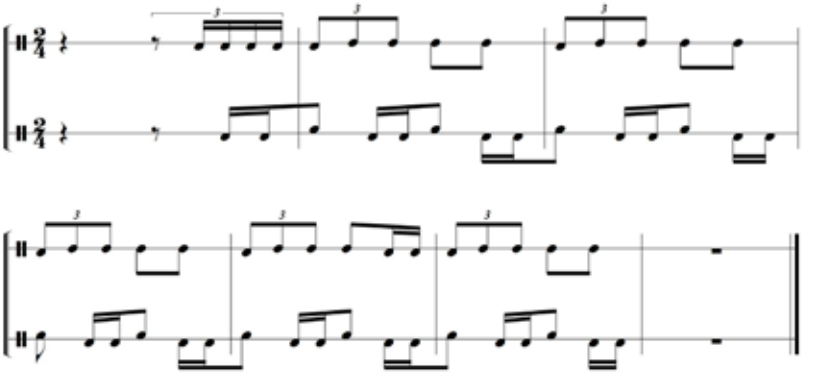


Figura 16. Patrón rítmico de la puya
Fuente: Bermúdez (2004, p. 55)

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.

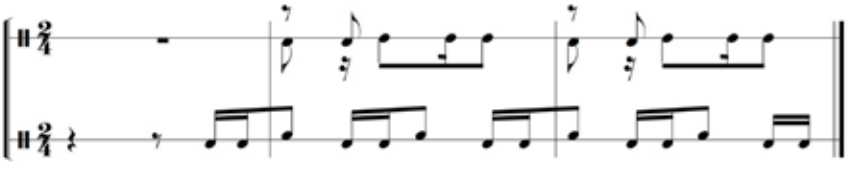


Figura 17. Patrón rítmico del paseo
Fuente: Bermúdez (2004, p. 55)

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]

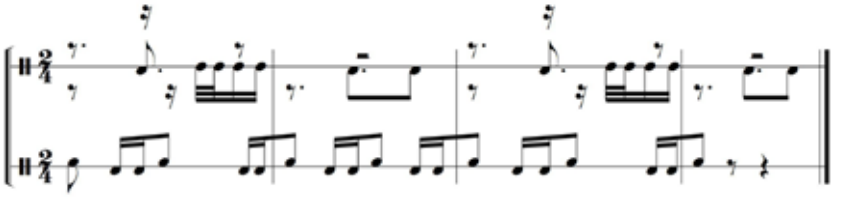


Figura 18. Patrón rítmico del son
Fuente: Bermúdez (2004, p. 55)

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 VIm-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

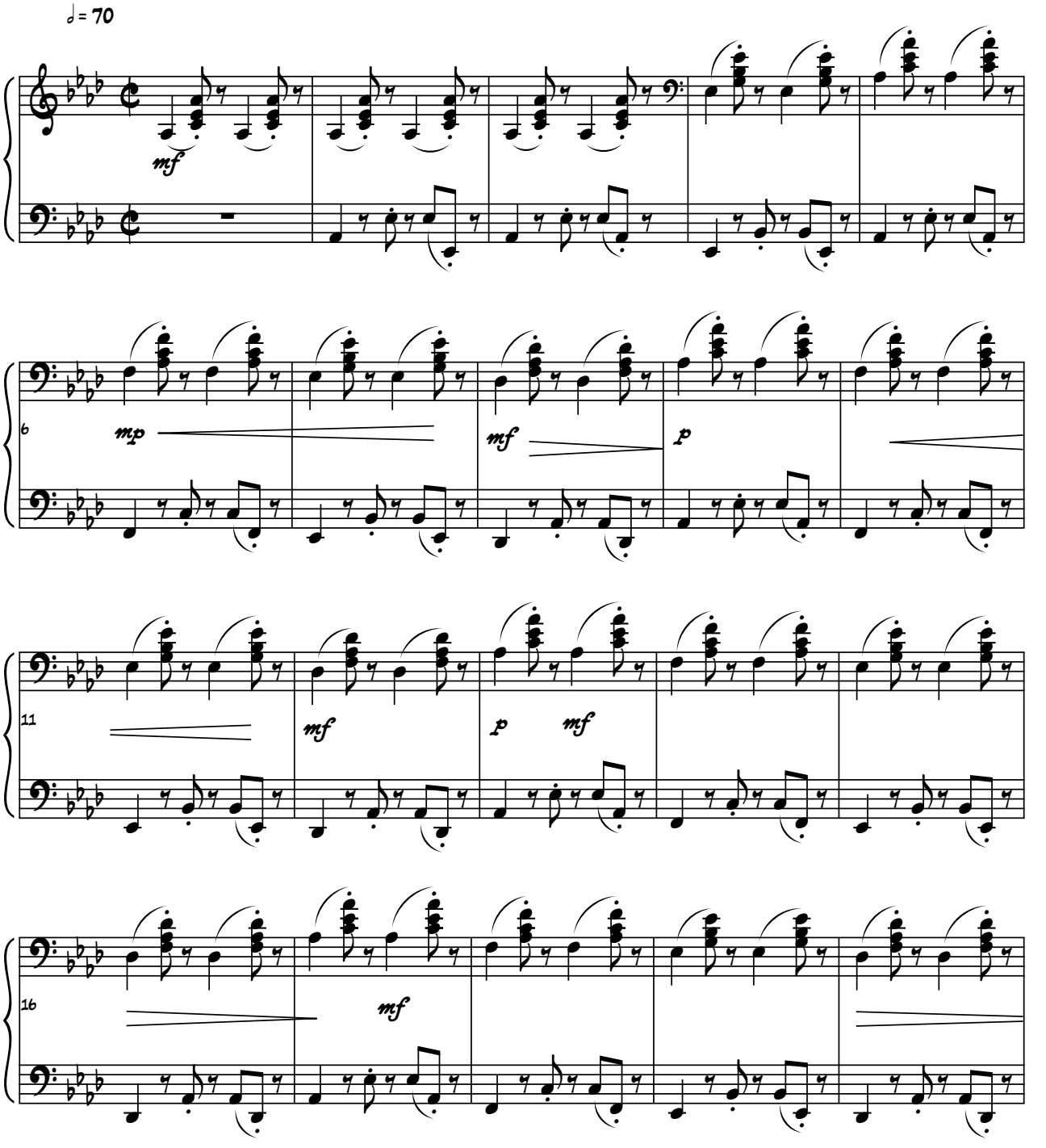
- Intermedio

ALICIA ADORADA

Piano secondo

Son Vallenato

Juancho Polo Valencia

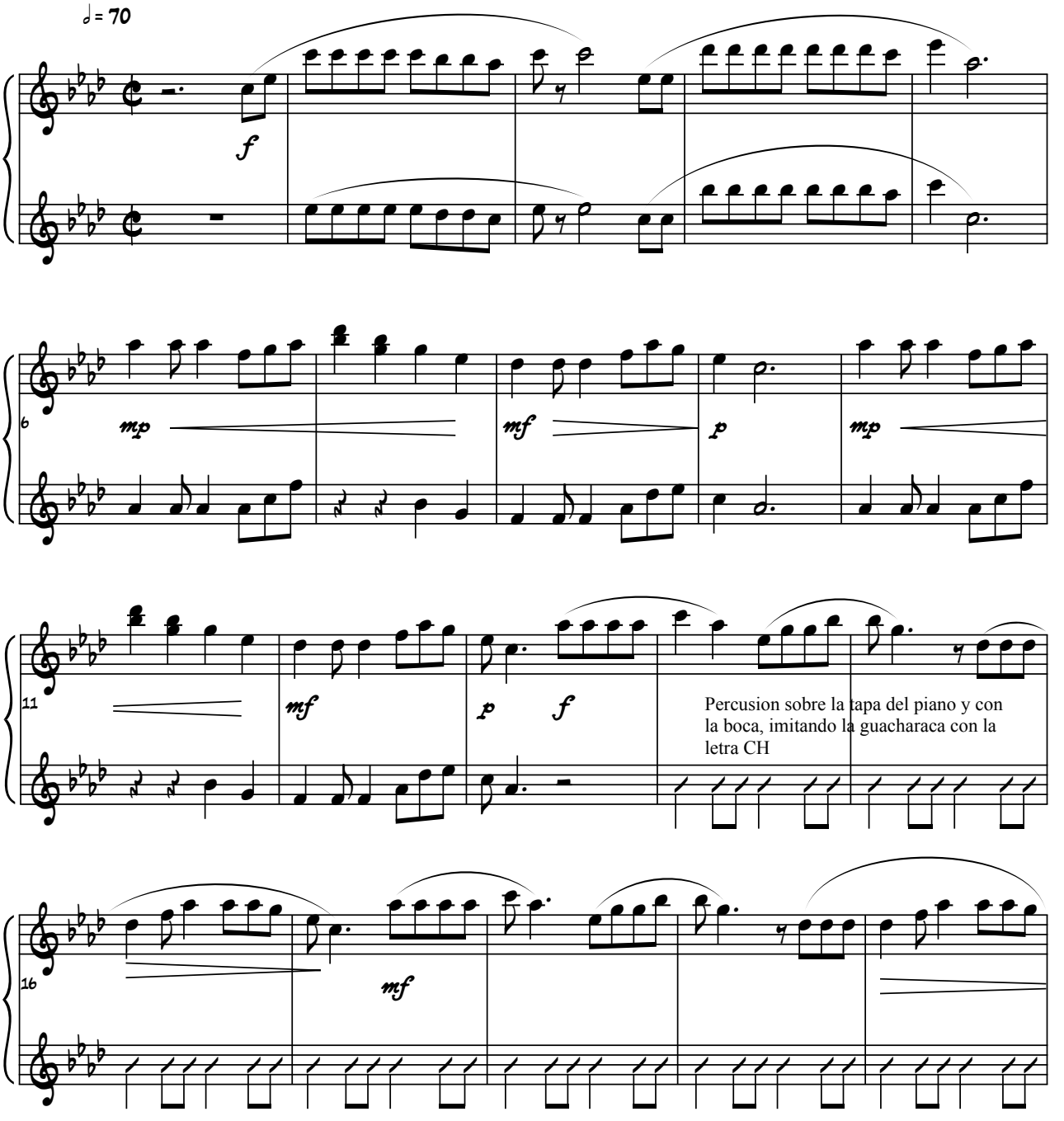


ALICIA ADORADA

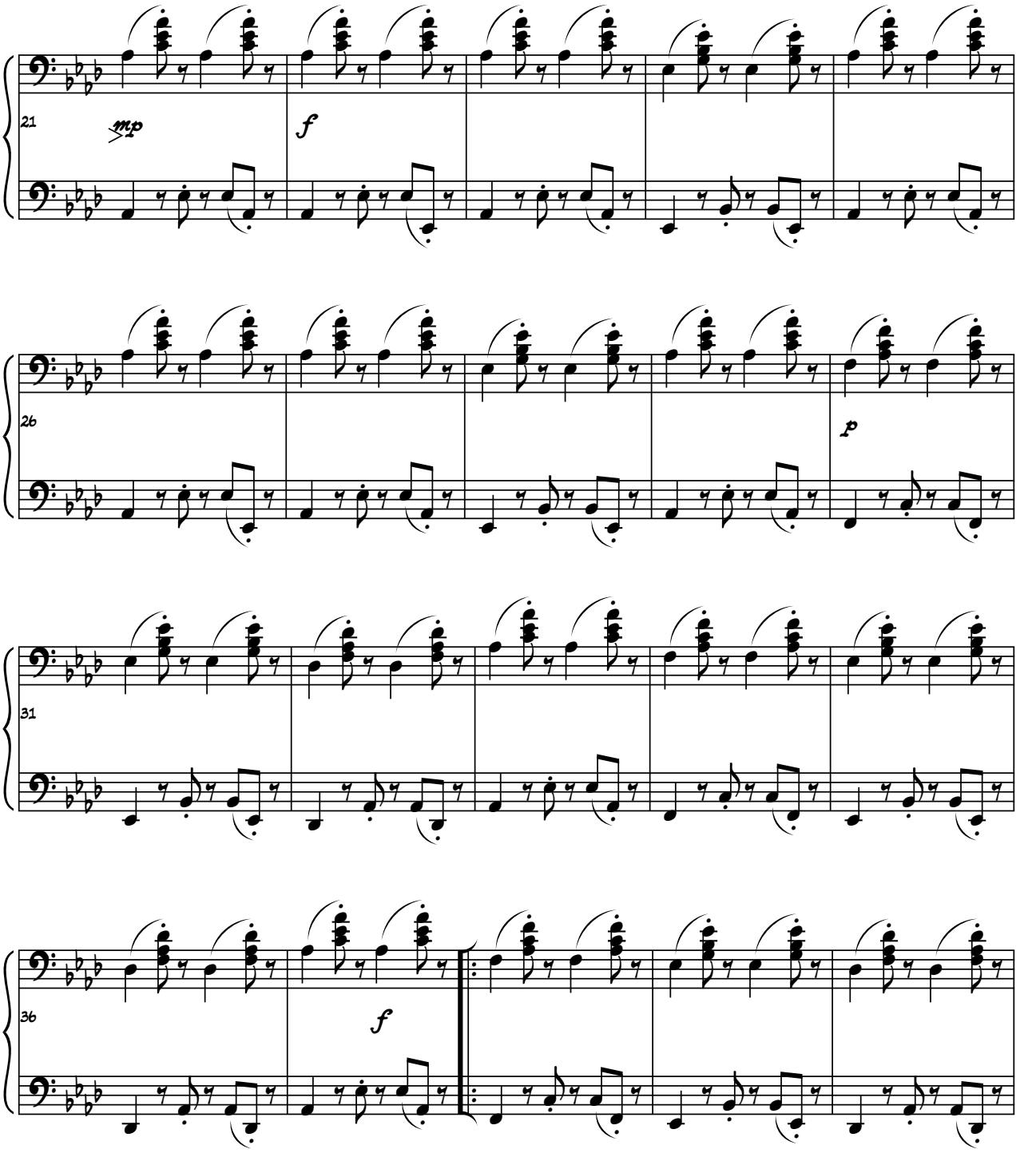
Piano primo

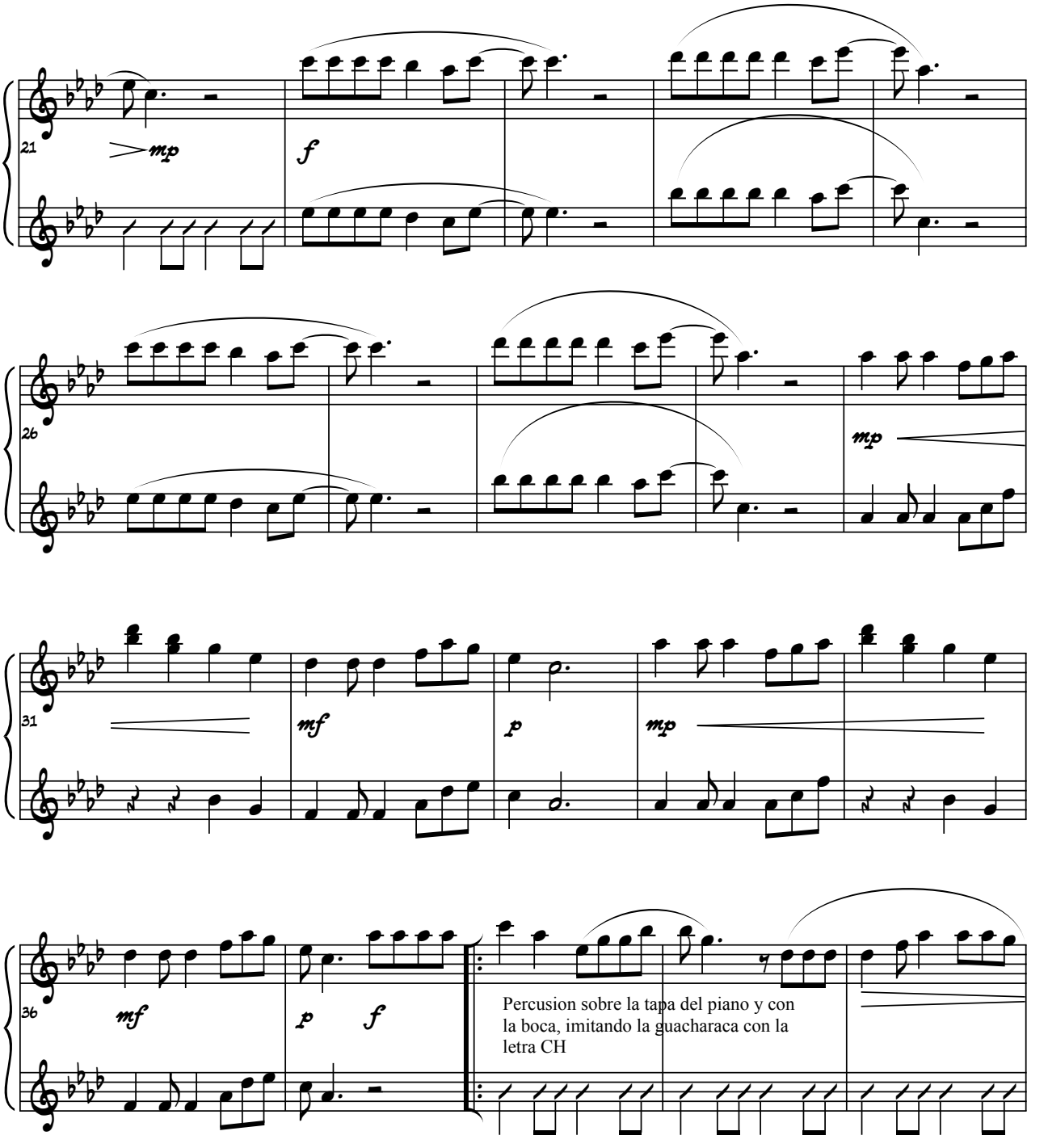
Son Vallenato

Juancho Polo Valencia

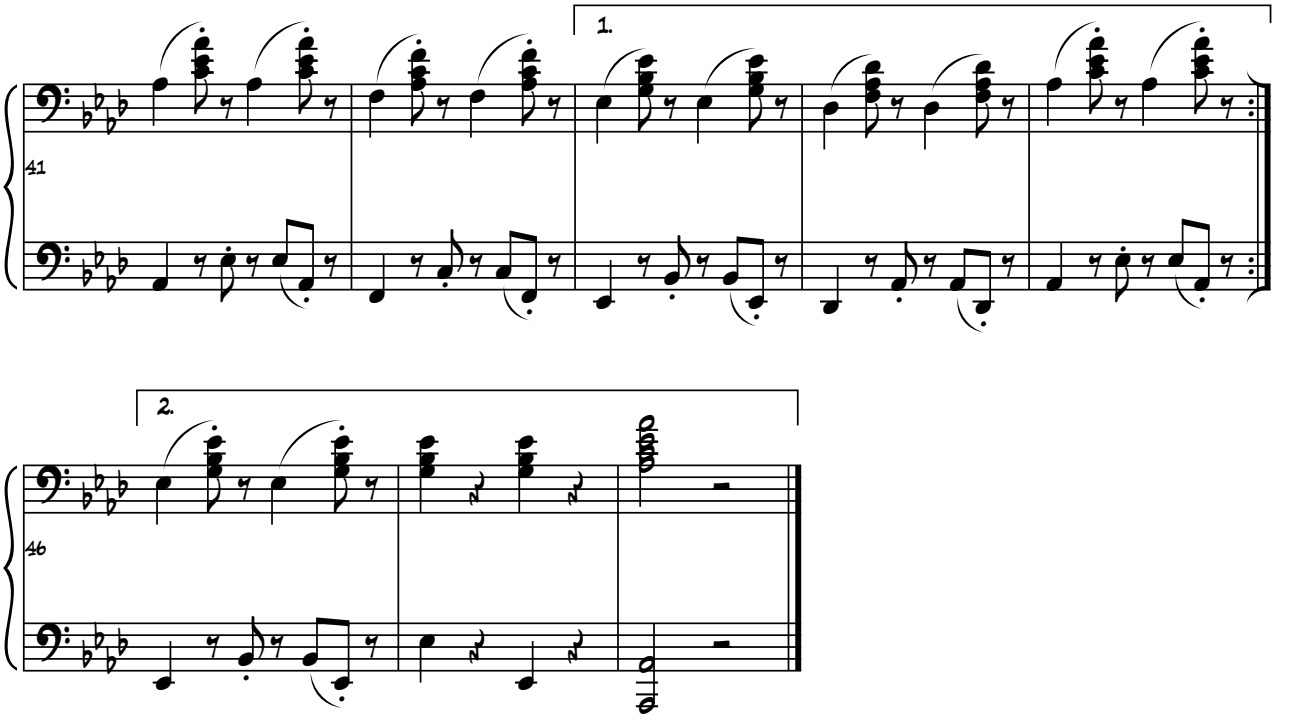


ALICIA ADORADA

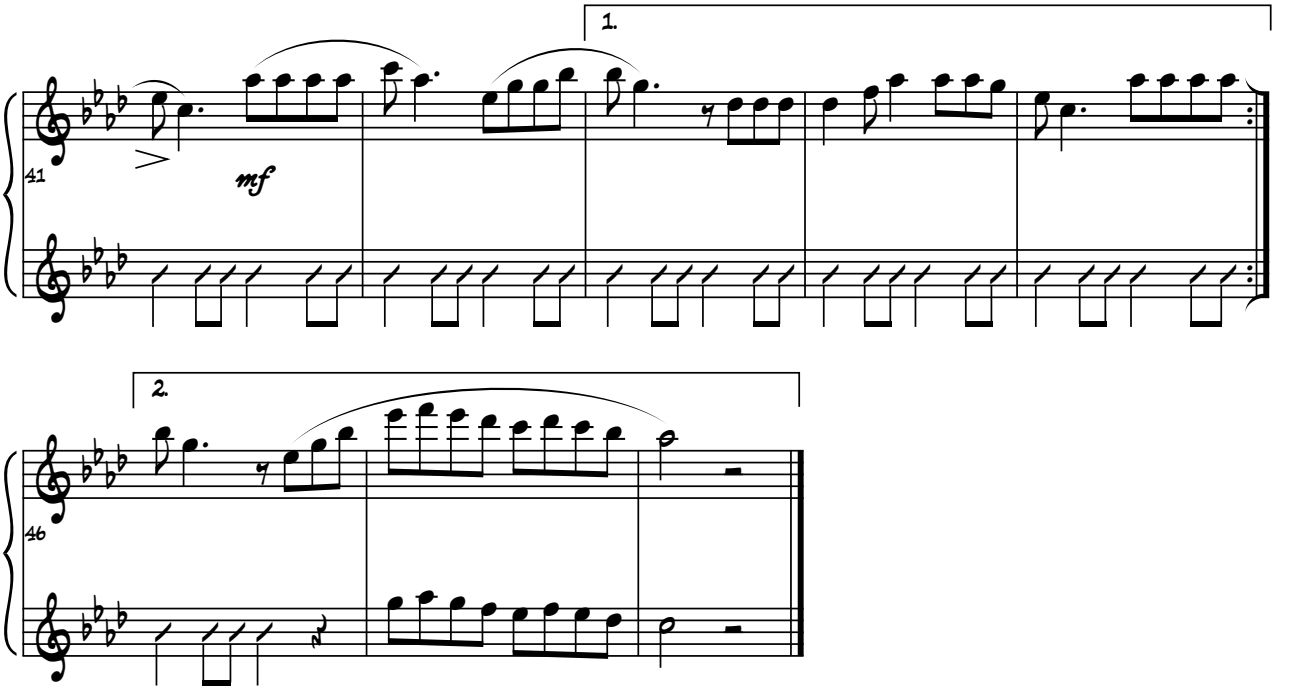



21
mp
f
26
mp
31
mf
p
mp
36
mf
p
f
Percusion sobre la tapa del piano y con la boca, imitando la guacharaca con la letra CH

ALICIA ADORADA



ALICIA ADORADA



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 tempo 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

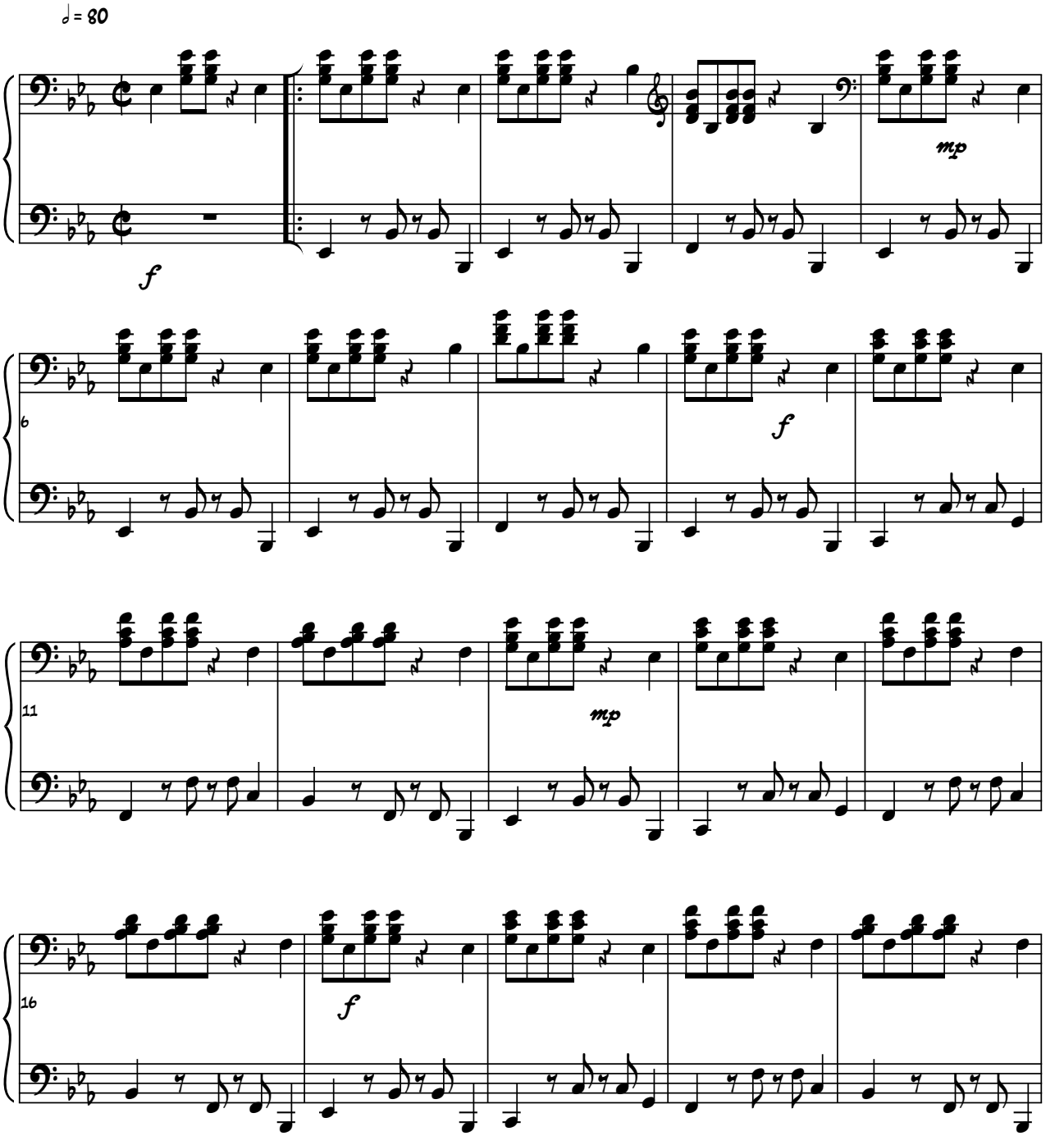
- Intermedio

EL TESTAMENTO

Piano secondo

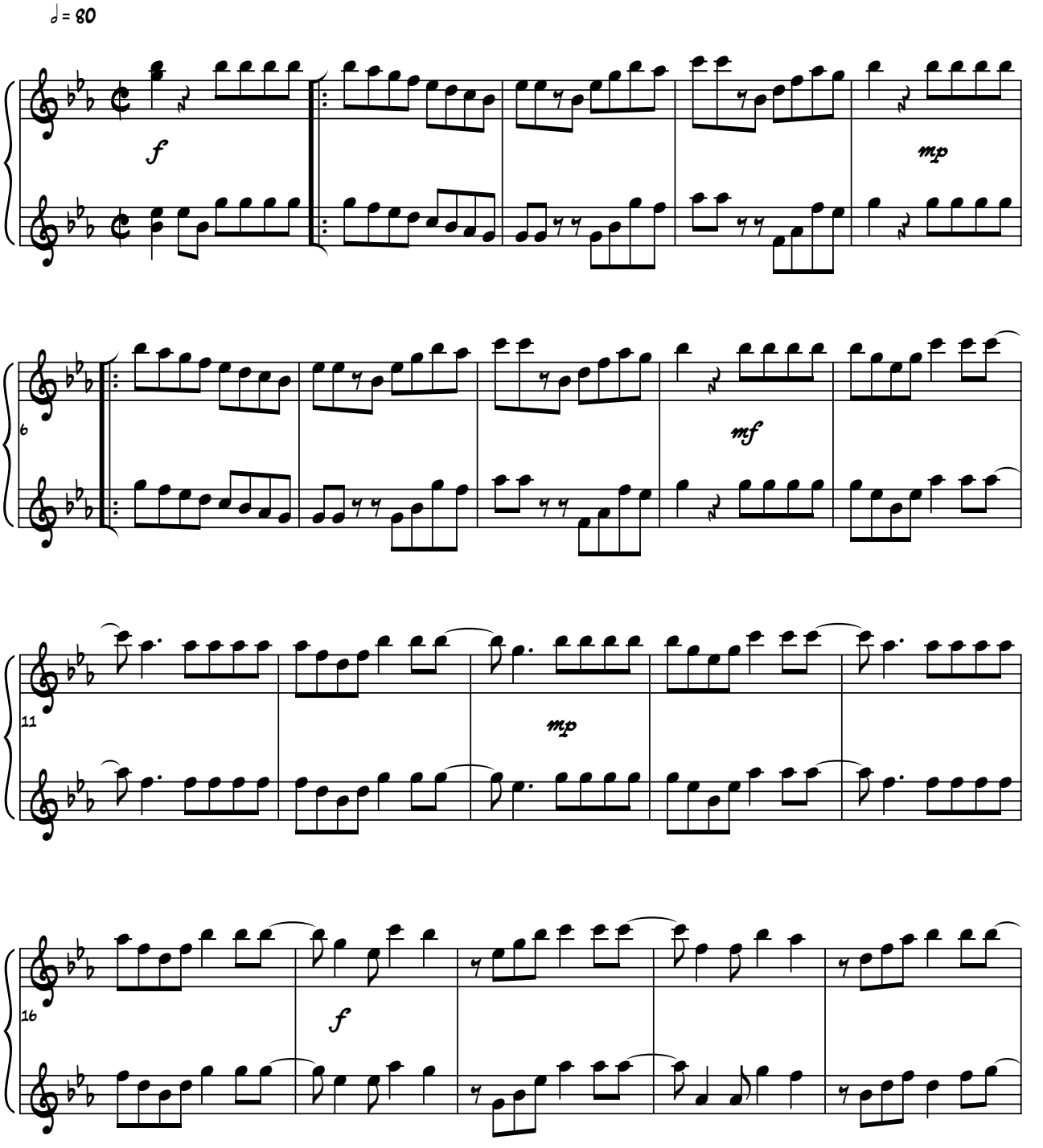
Paseo Vallenato

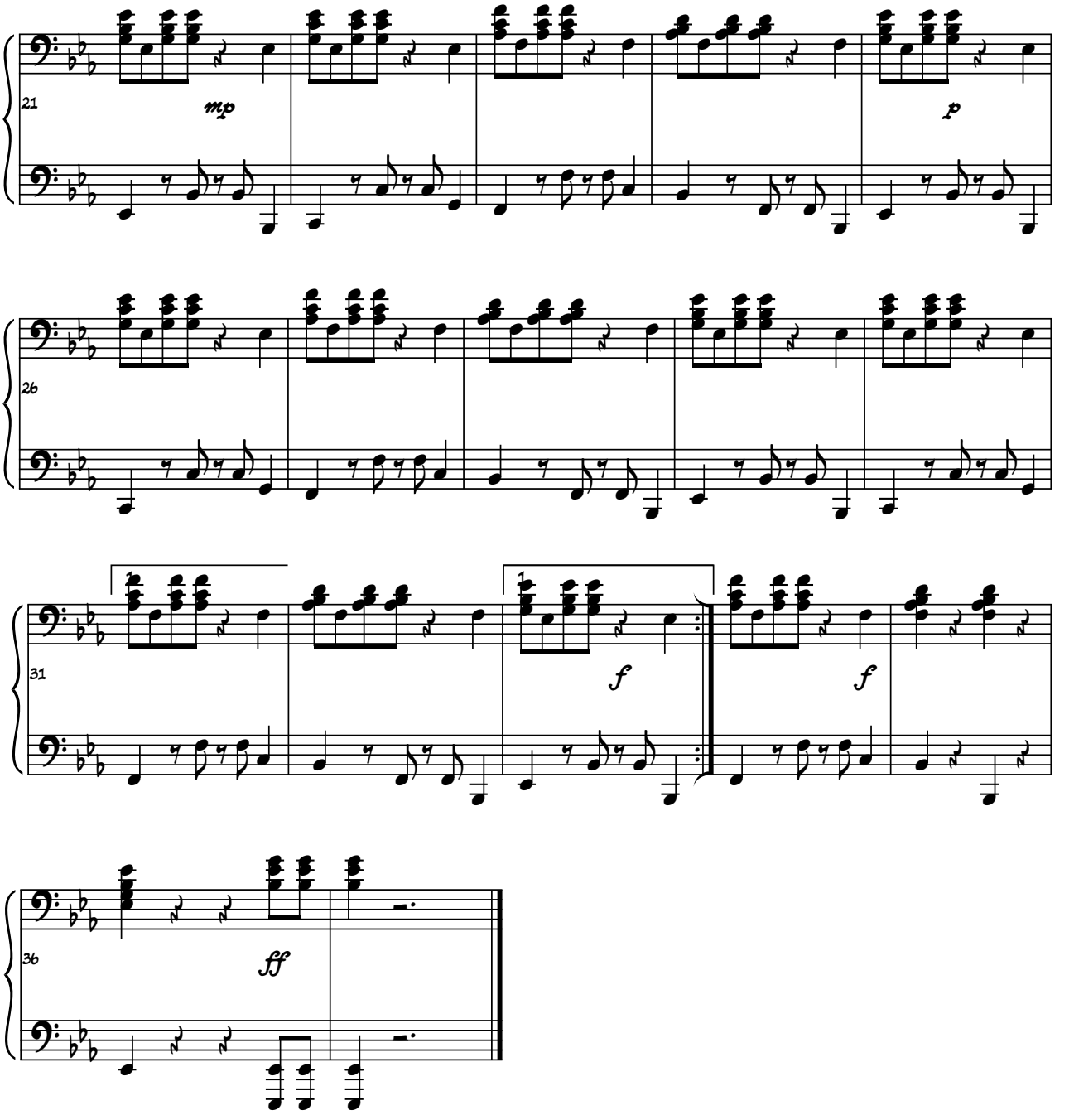
Rafael Escalona

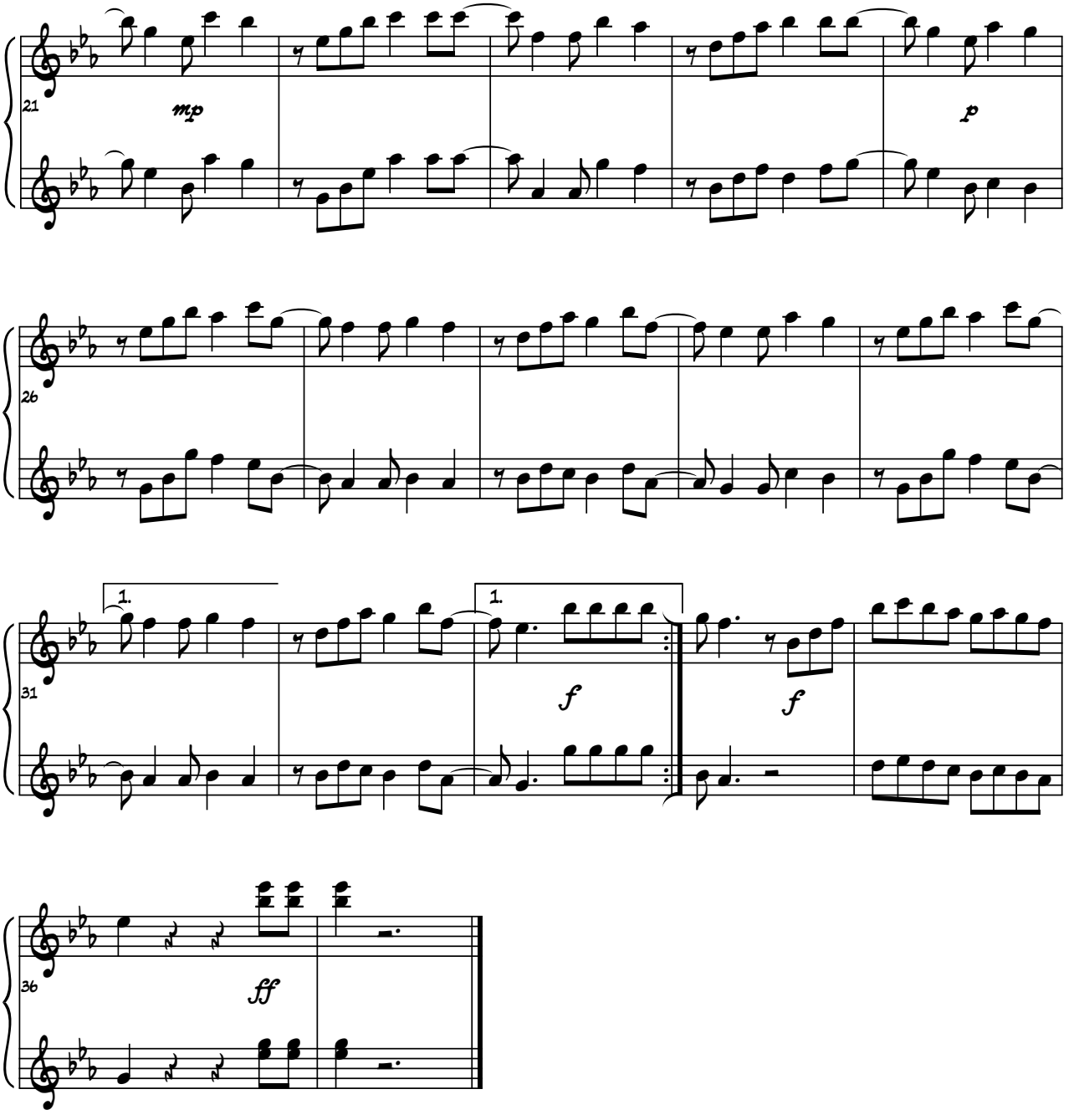


EL TESTAMENTO

Piano primo | Paseo vallenato | Rafael Escalona




21
mp
p
26
31
1
2
f
f
36
ff


21
mp
p
26
31
1.
1.
f
f
36
ff

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 corrío').

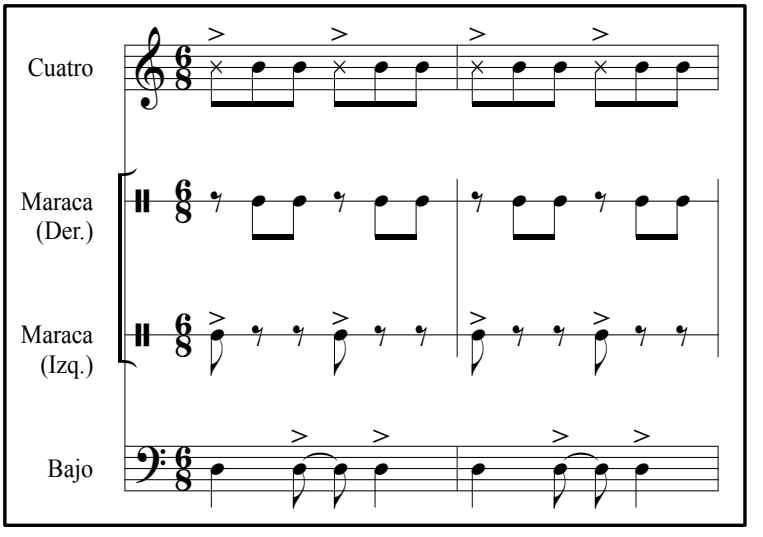


Figura 19. Base acompañante del joropo por derecho

Fuente: Rojas (2004, p. 9)

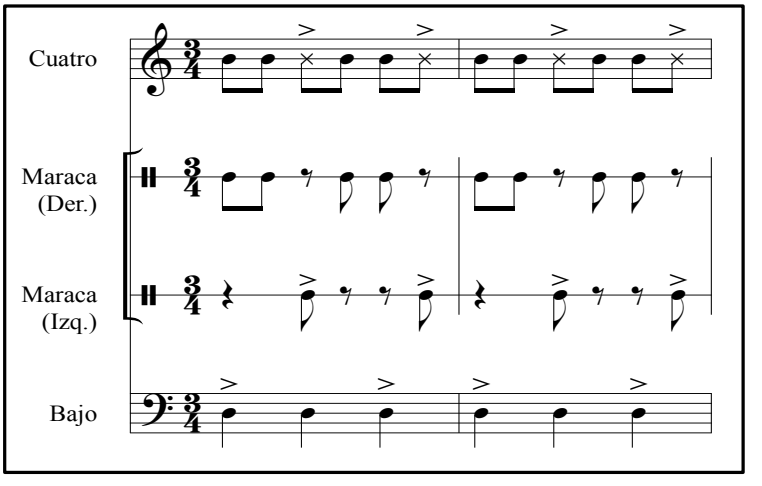


Figura 20. Base acompañante del joropo por corrido

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 corrío.

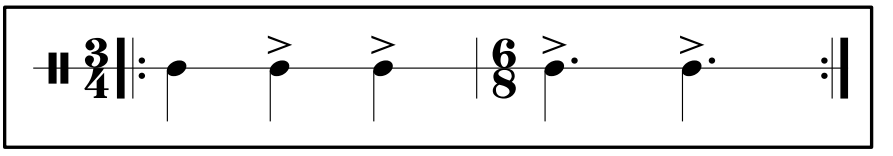


Figura 21. Base acompañante del joropo en chipola
Fuente: Rojas (2004, p. 14)

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 corrío.
- 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.

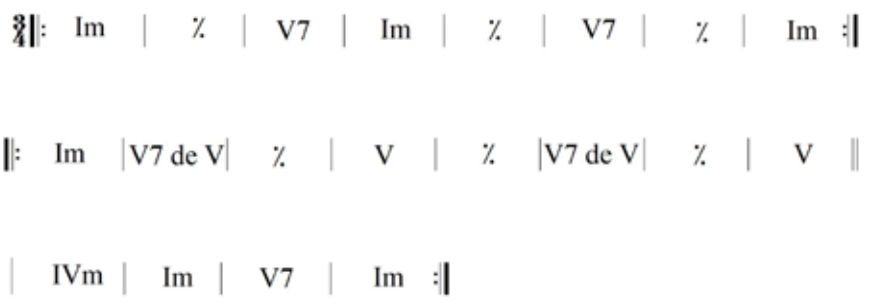


Figura 22. Estructura armónica de los golpes san Rafael
Fuente: Rojas (2004, p. 32)

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

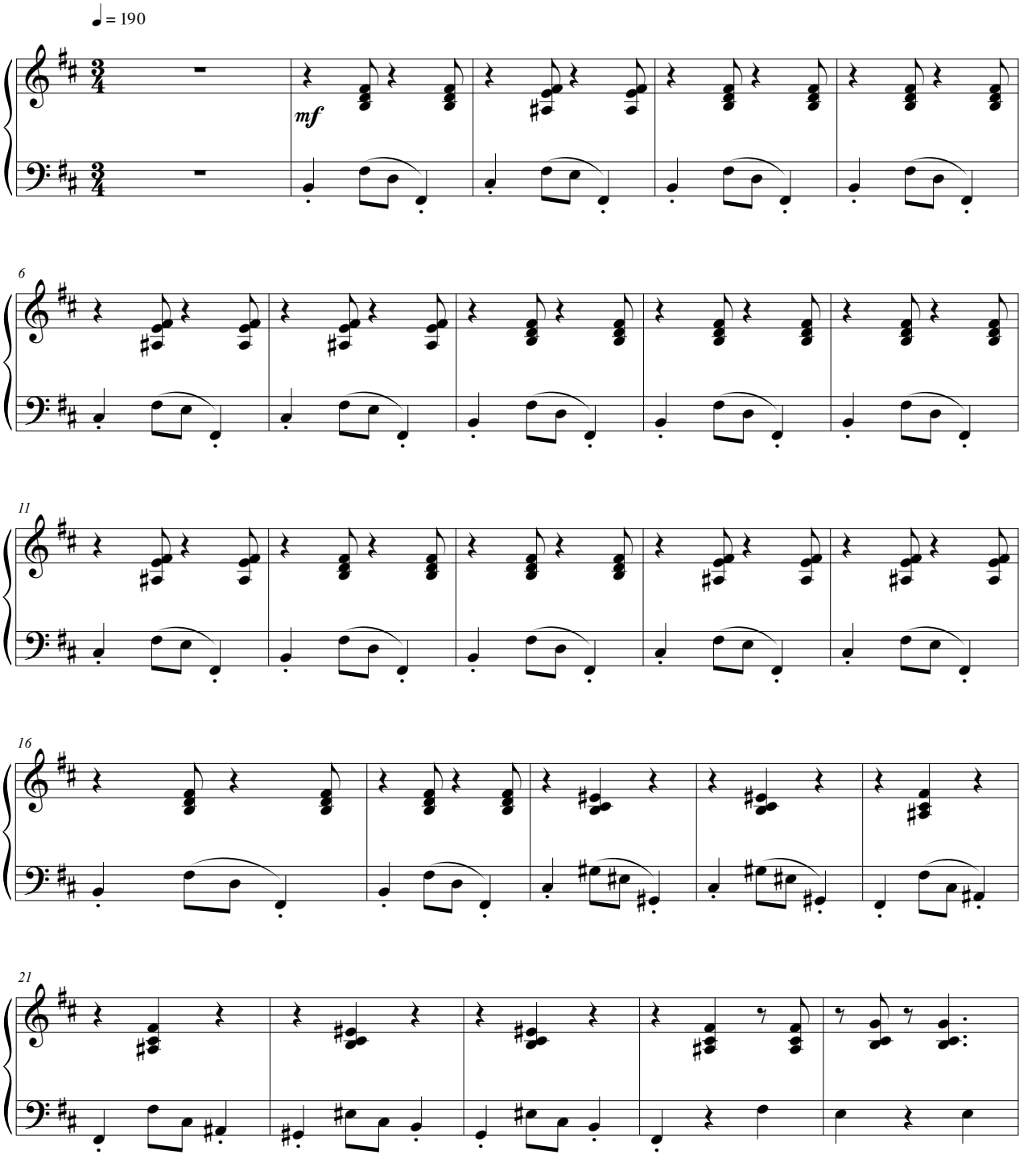
- Avanzado

SAN RAFAEL EN EL PUERTO

Piano secondo

San Rafael

Folclor llanero

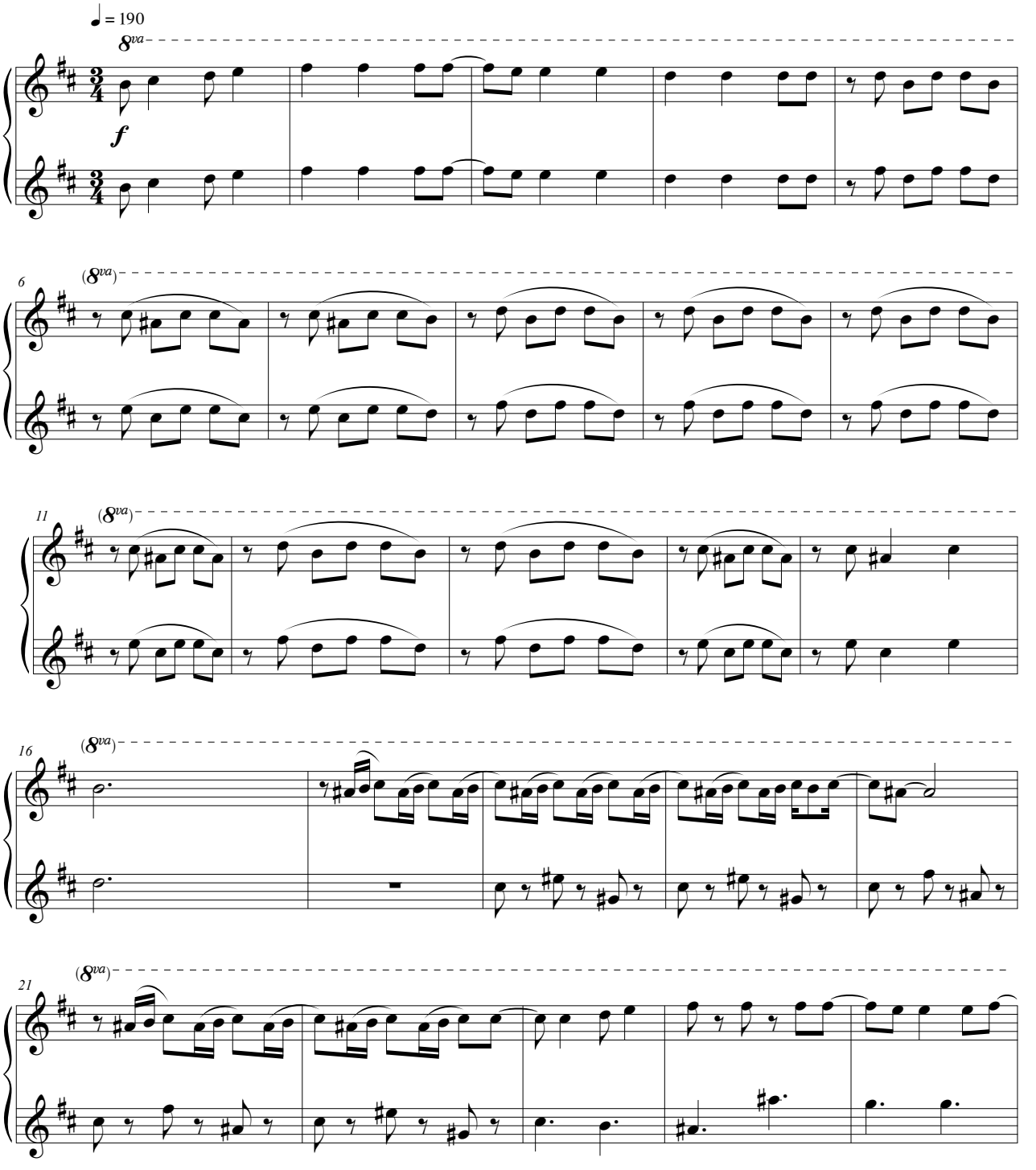


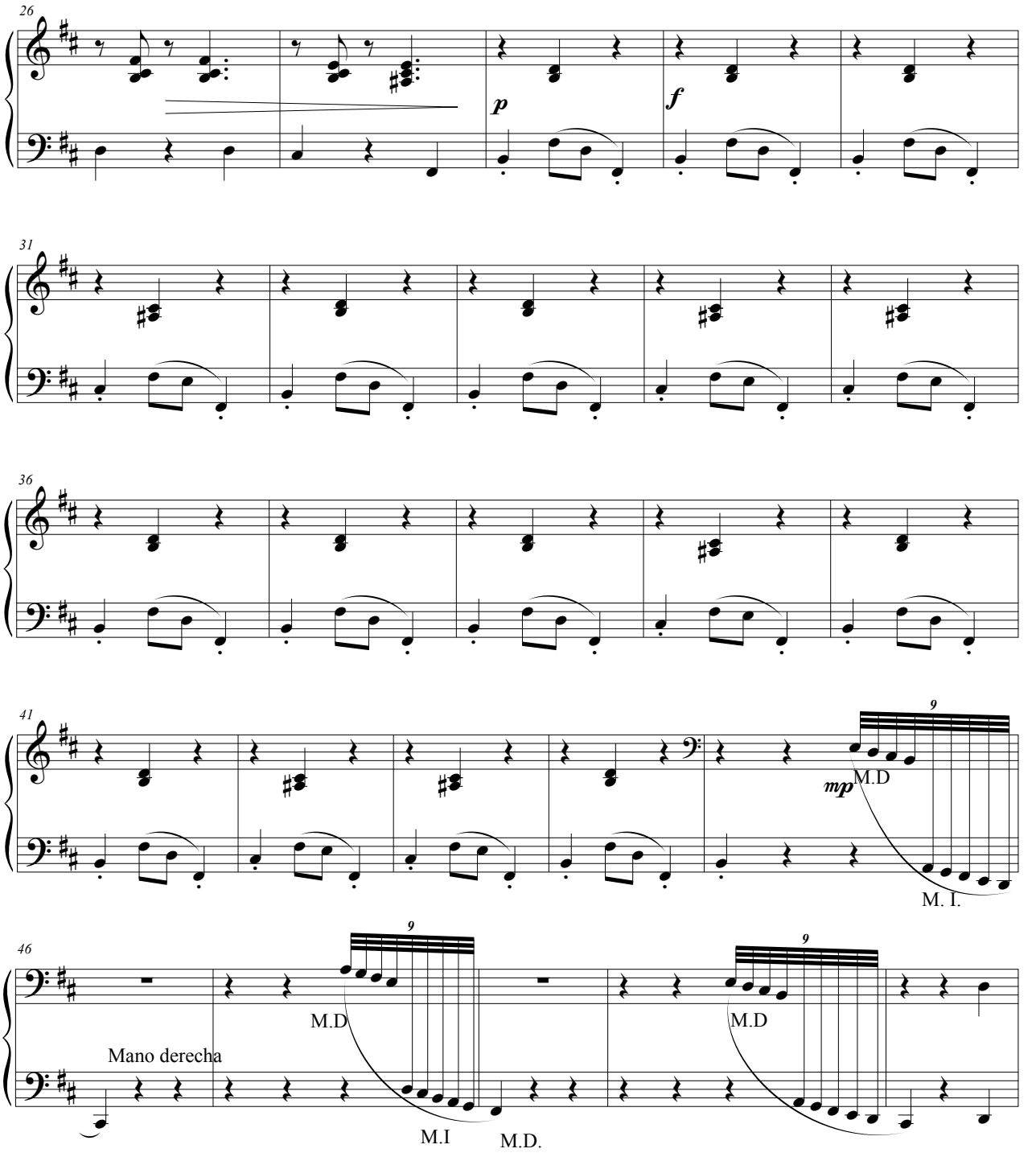
SAN RAFAEL EN EL PUERTO

Piano primo

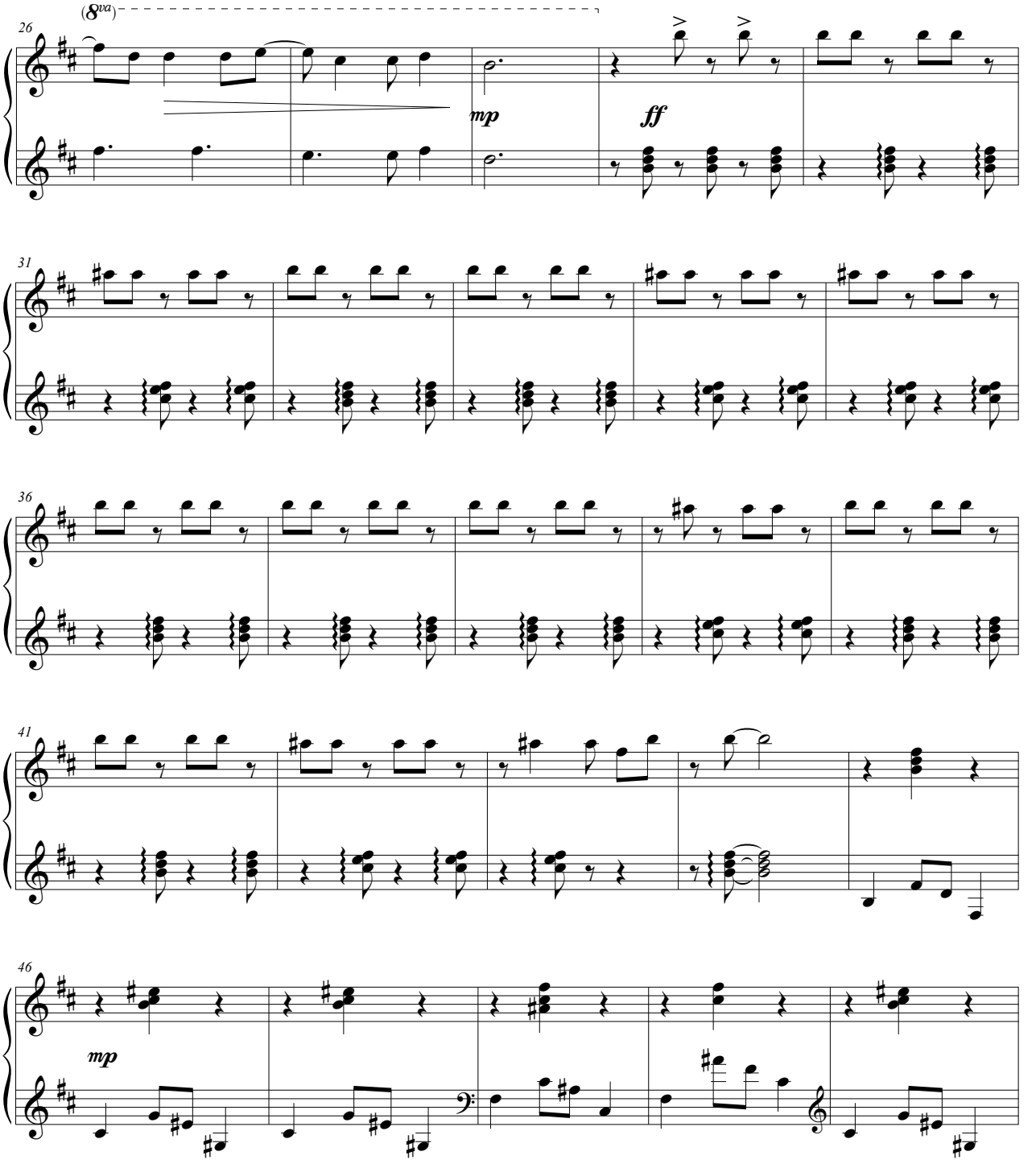
San Rafael

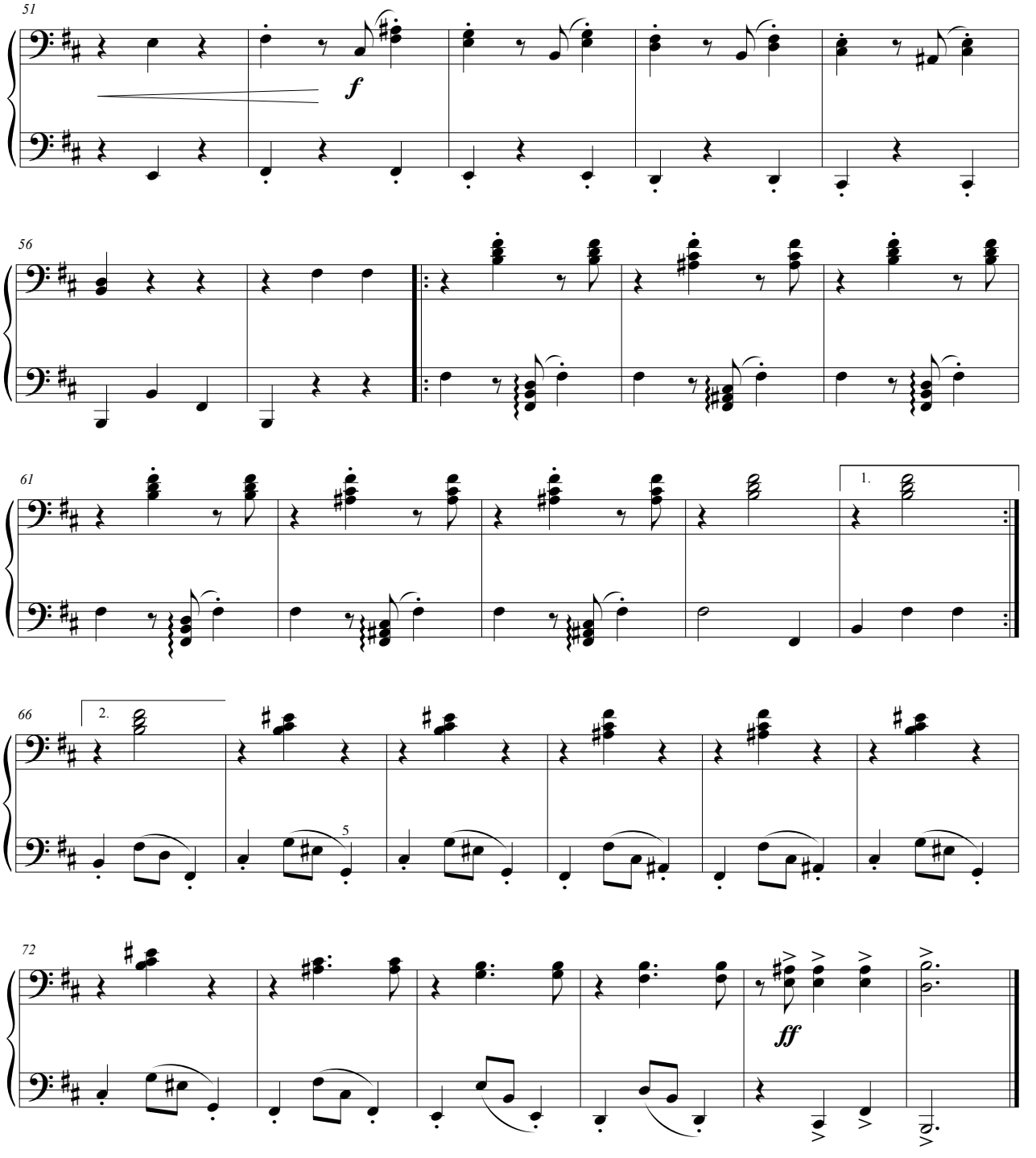
Folclor llanero

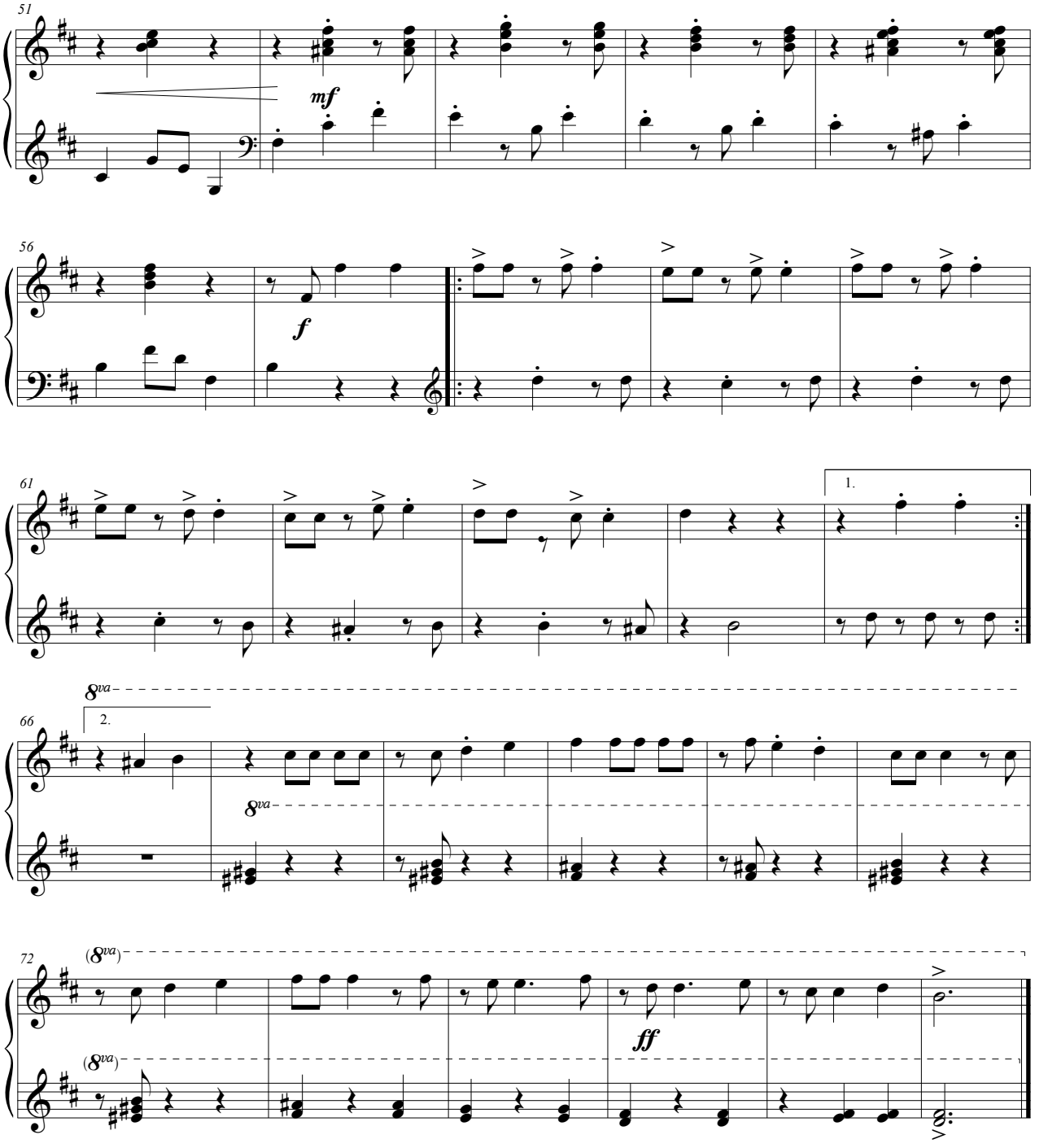



26
p
f
31
36
41
9
mp
M.D
M. I.
46
9
9
M.D
M.D
Mano derecha
M.I
M.D.

SAN RAFAEL EN EL PUERTO




51
f
56
61
1.
66
2.
5
72
ff


51
mf
56
f
61
1.
66
2.
8va
72
(8va)
ff

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 corrío.

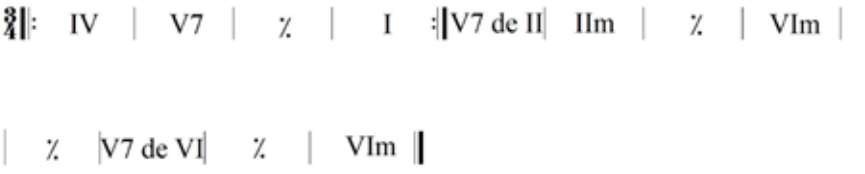


Figura 23. Estructura armónica de los golpes quirpa
Fuente: Rojas (2004, p. 31)

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 equilibro 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 arpegios, 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

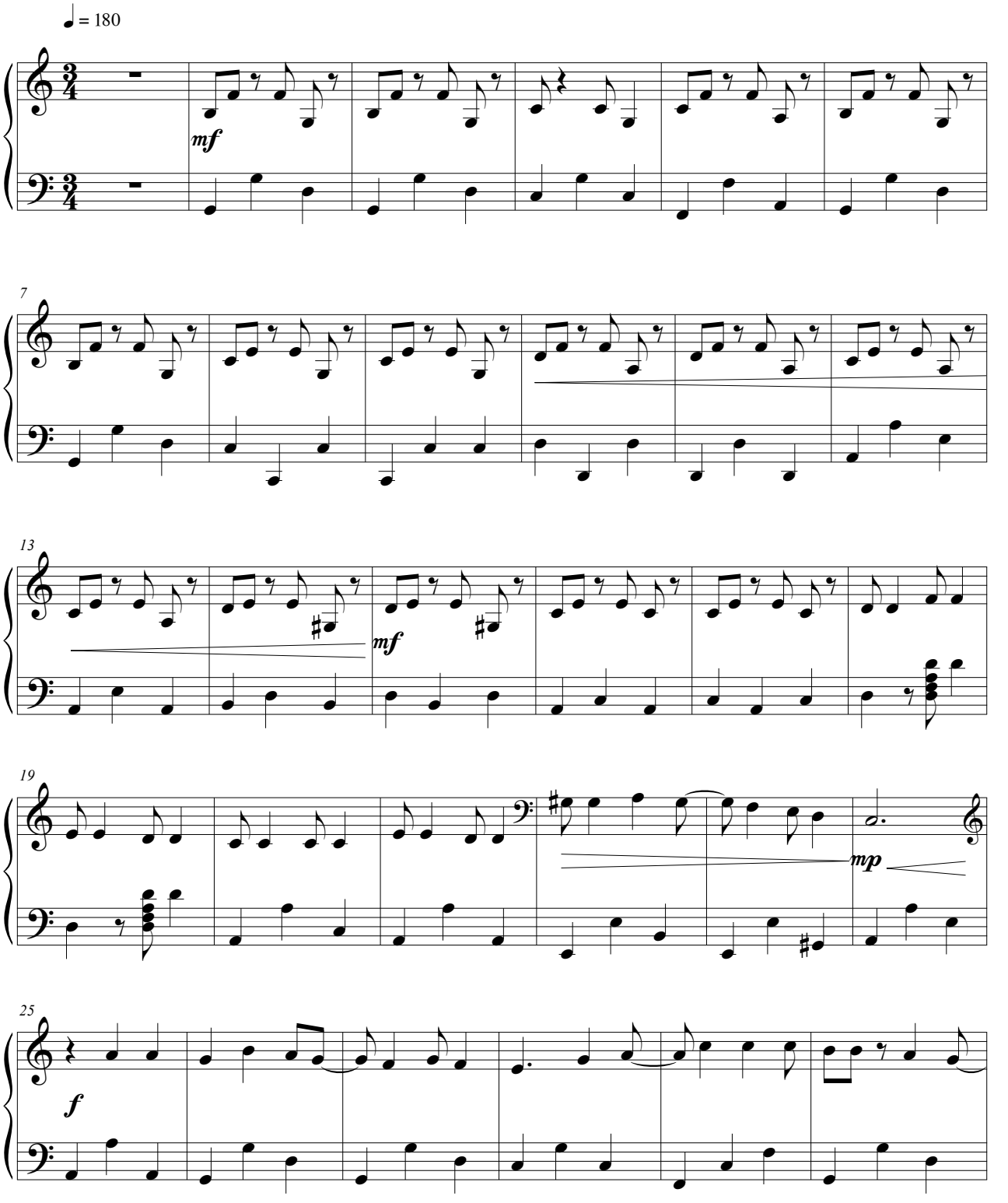
- Intermedio

QUIRPA

Piano Secondo

Golpe llanero

Folclor llanero

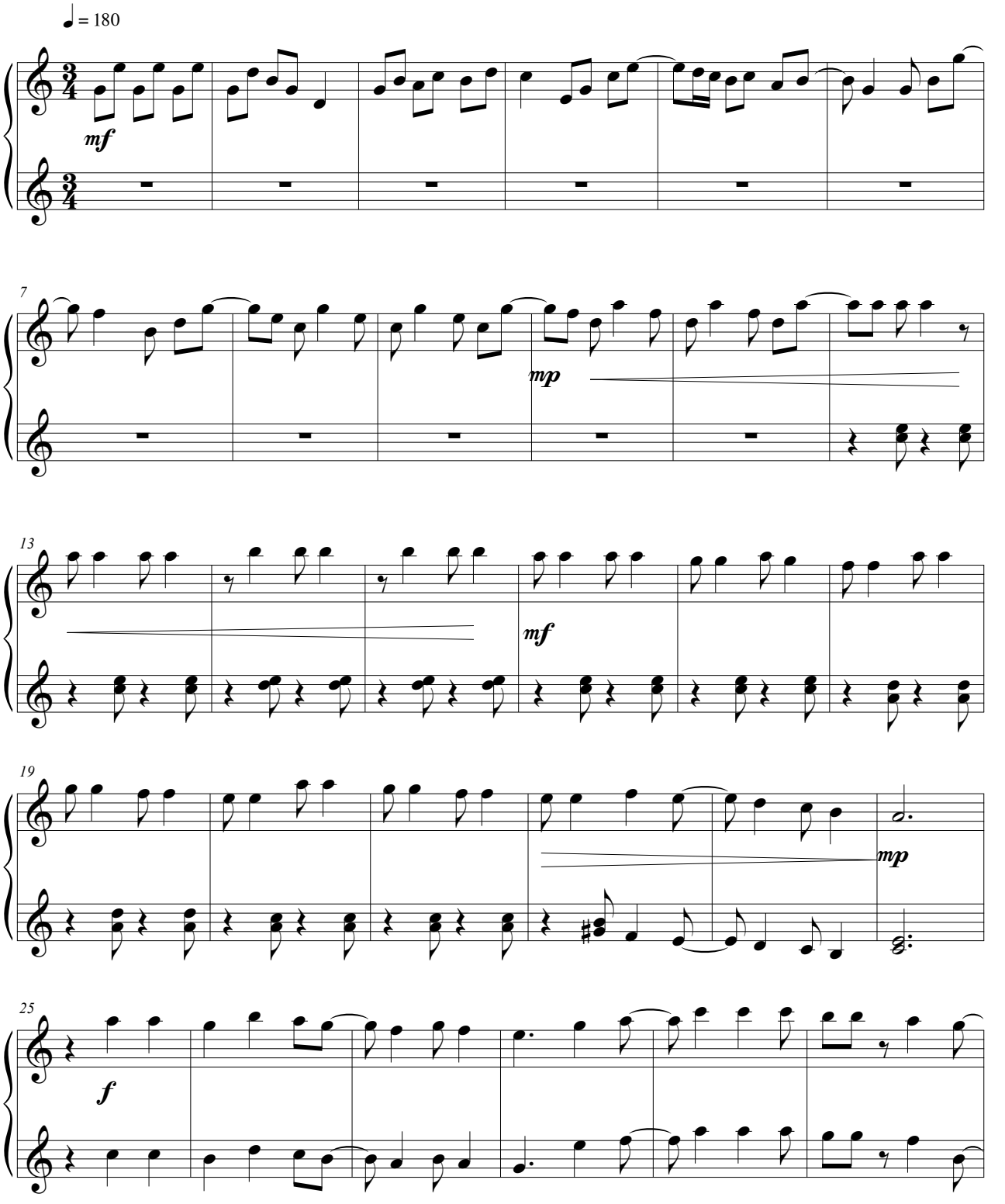


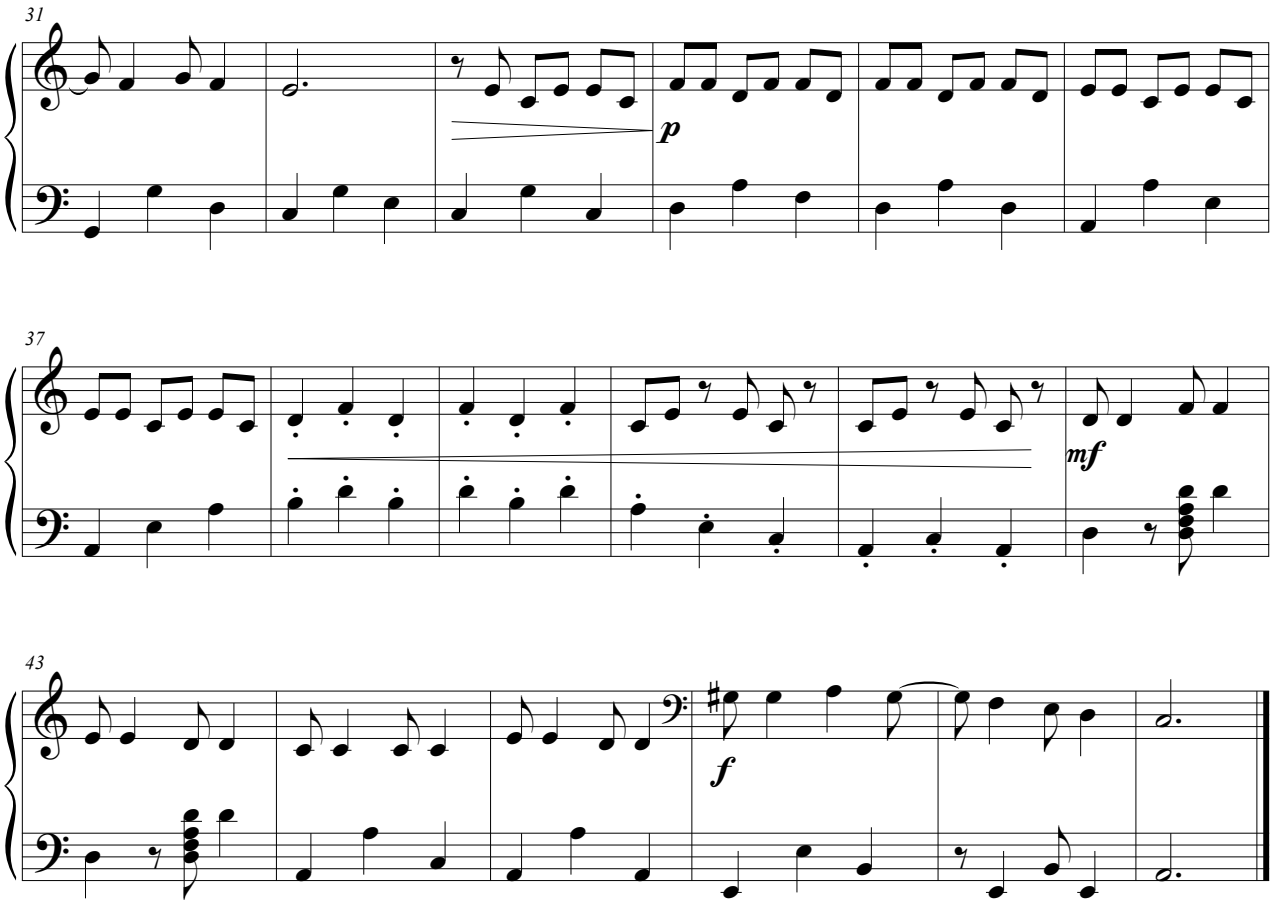
QUIRPA

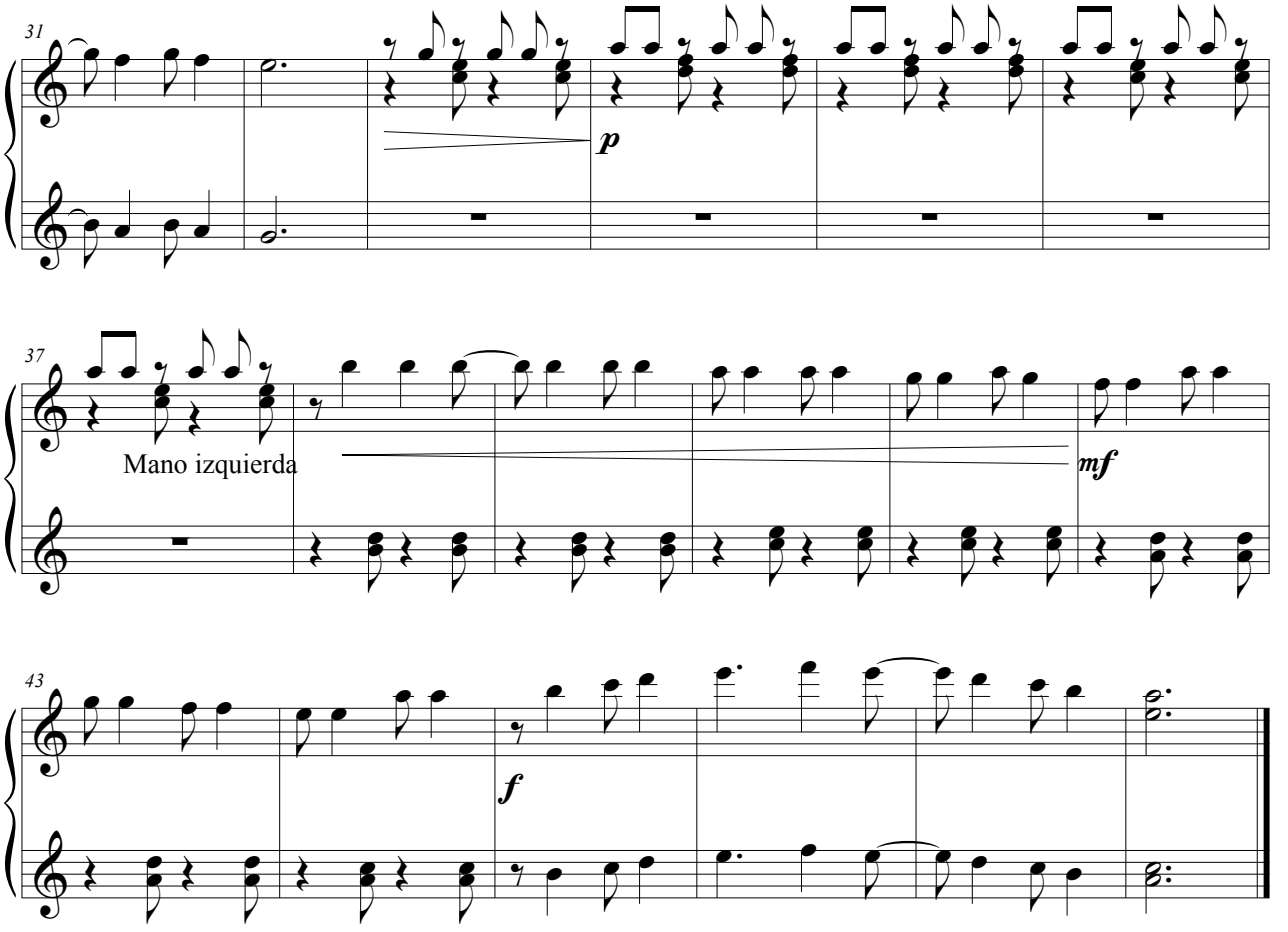
Piano primo

Golpe llanero

Folclor llanero




31
p
37
mf
43
f


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 corrío
- 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

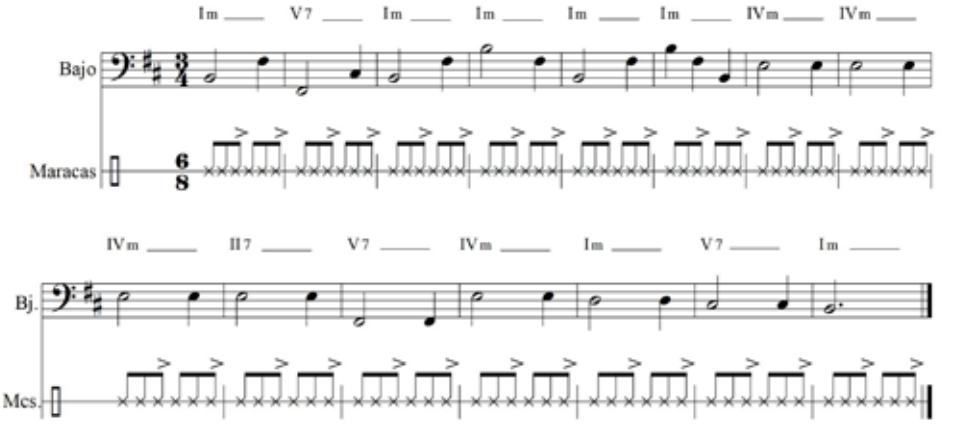


Figura 24. Estructura armónica del zumba que zumba
Fuente: Sánchez, Cervantes y Arcila (2008)

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 sétimo (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 arpegios 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

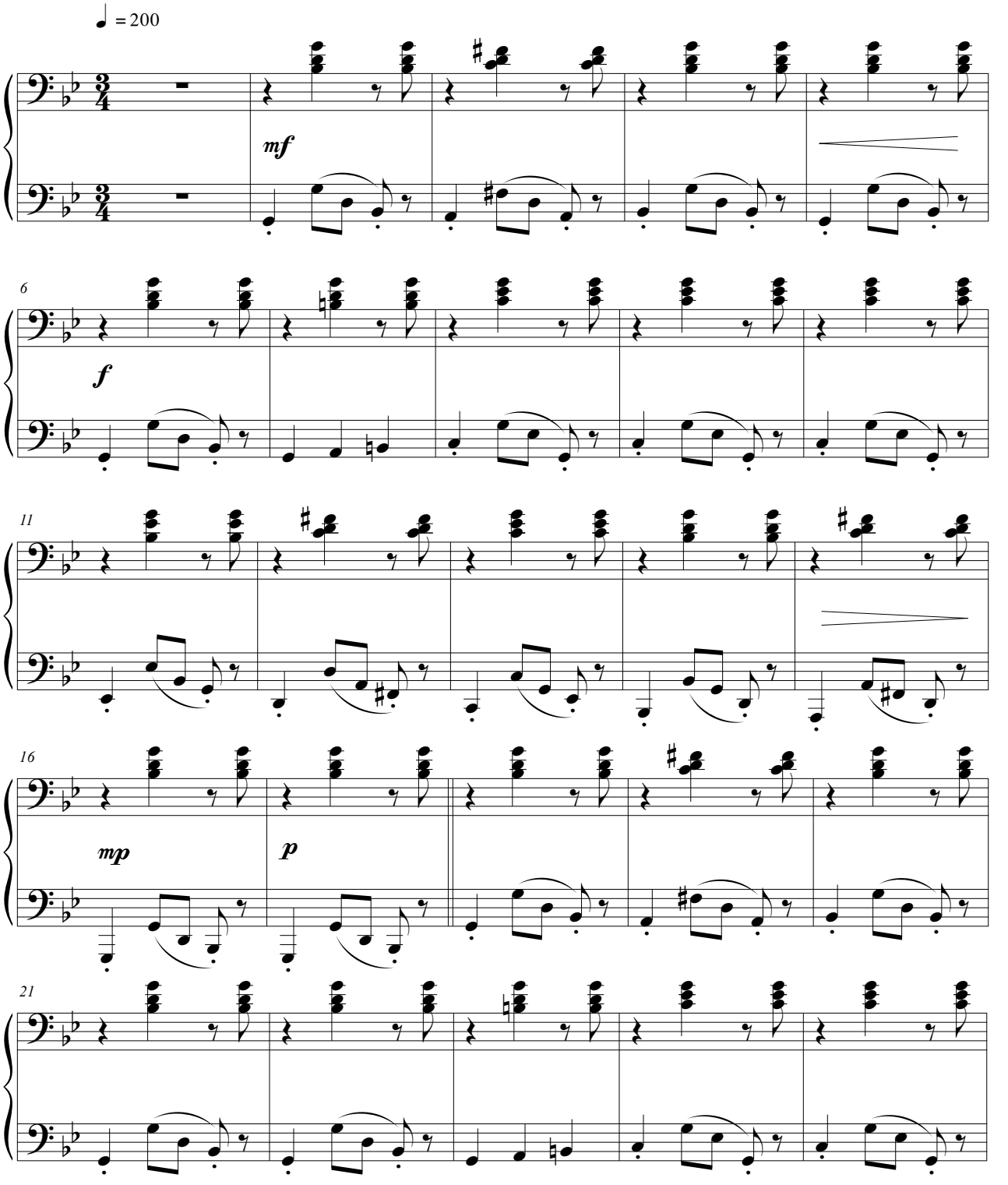
- Avanzado

ZUMBA QUE ZUMBA

Piano secondo

Zumba que zumba

Folclor llanero

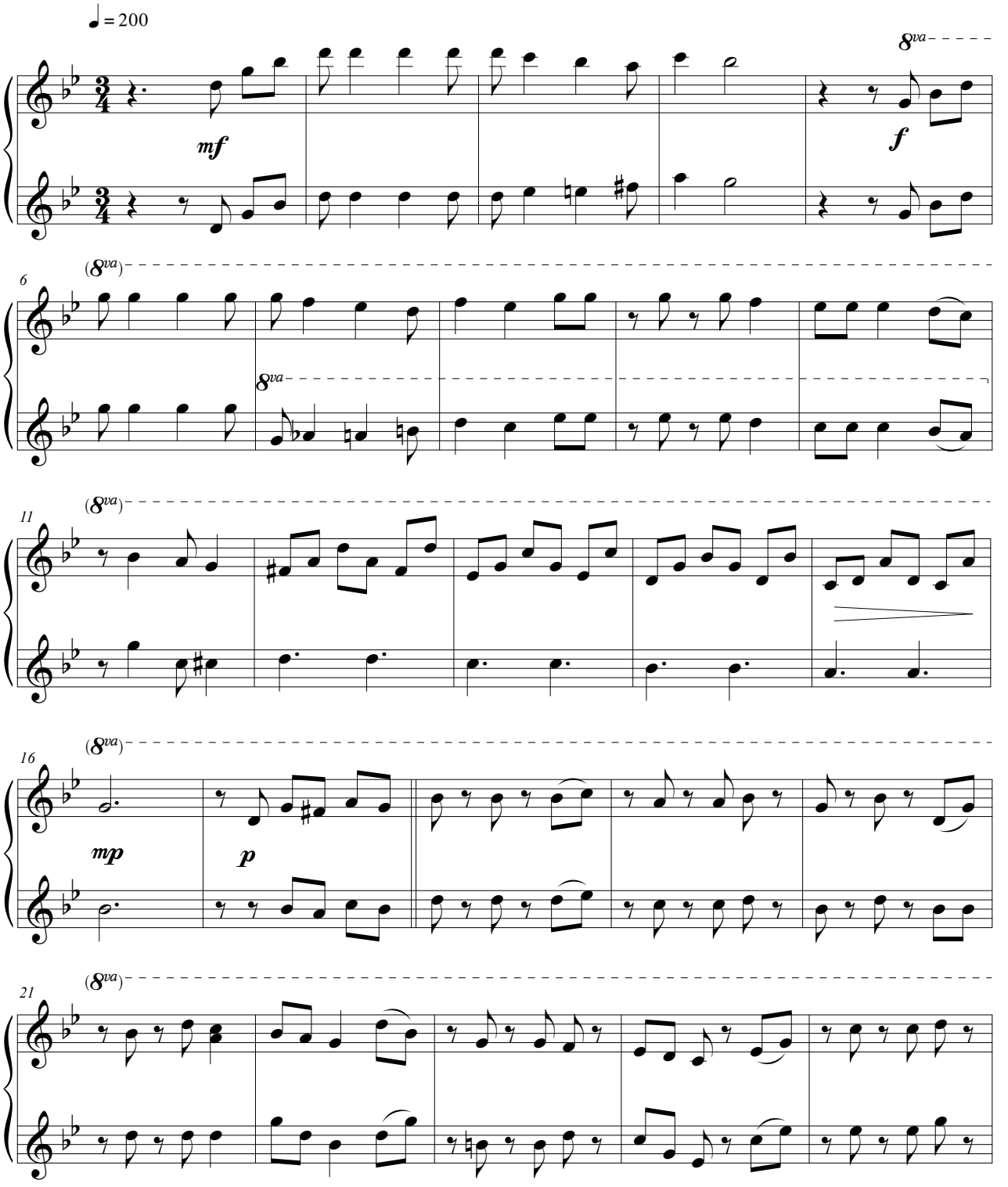


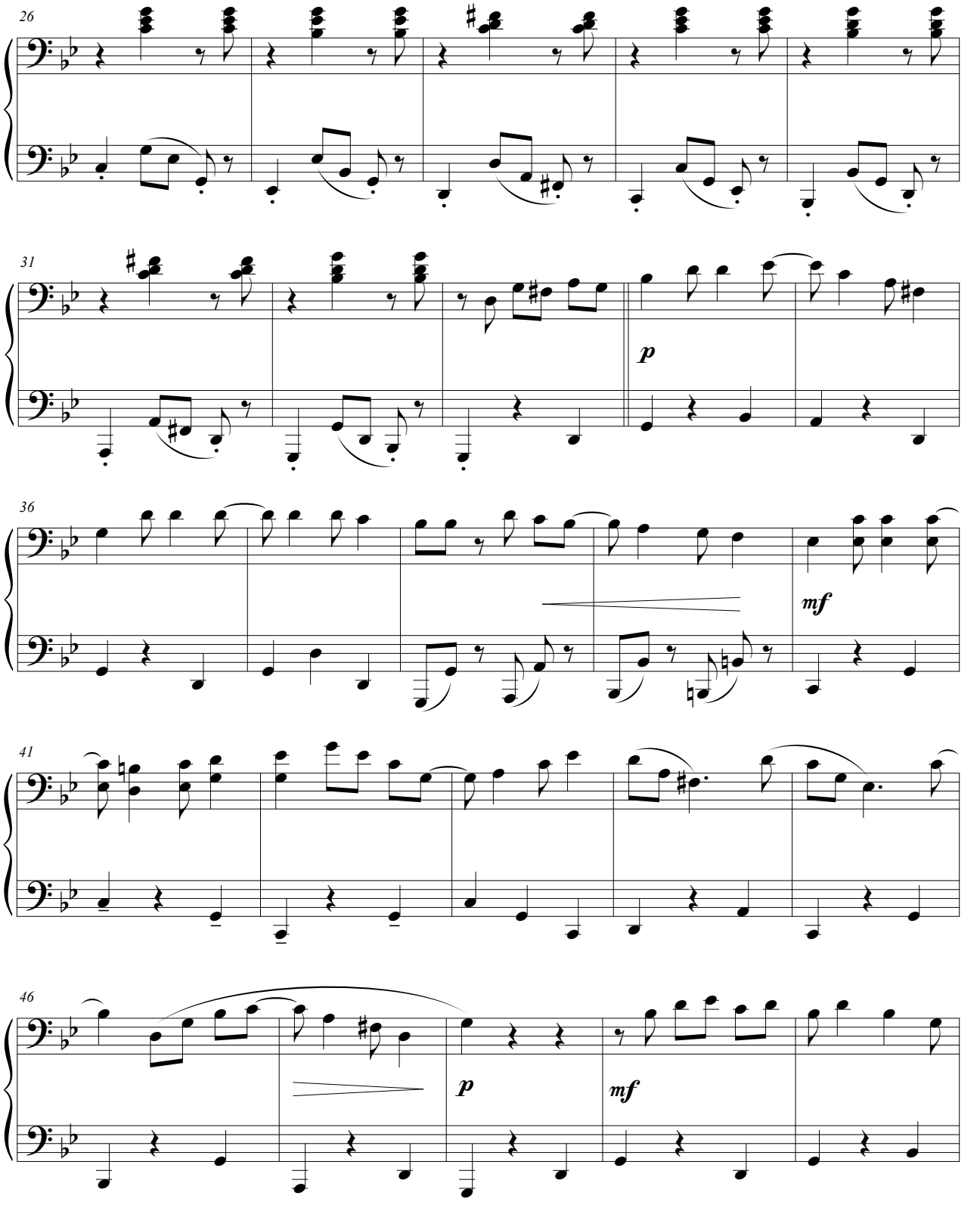
ZUMBA QUE ZUMBA

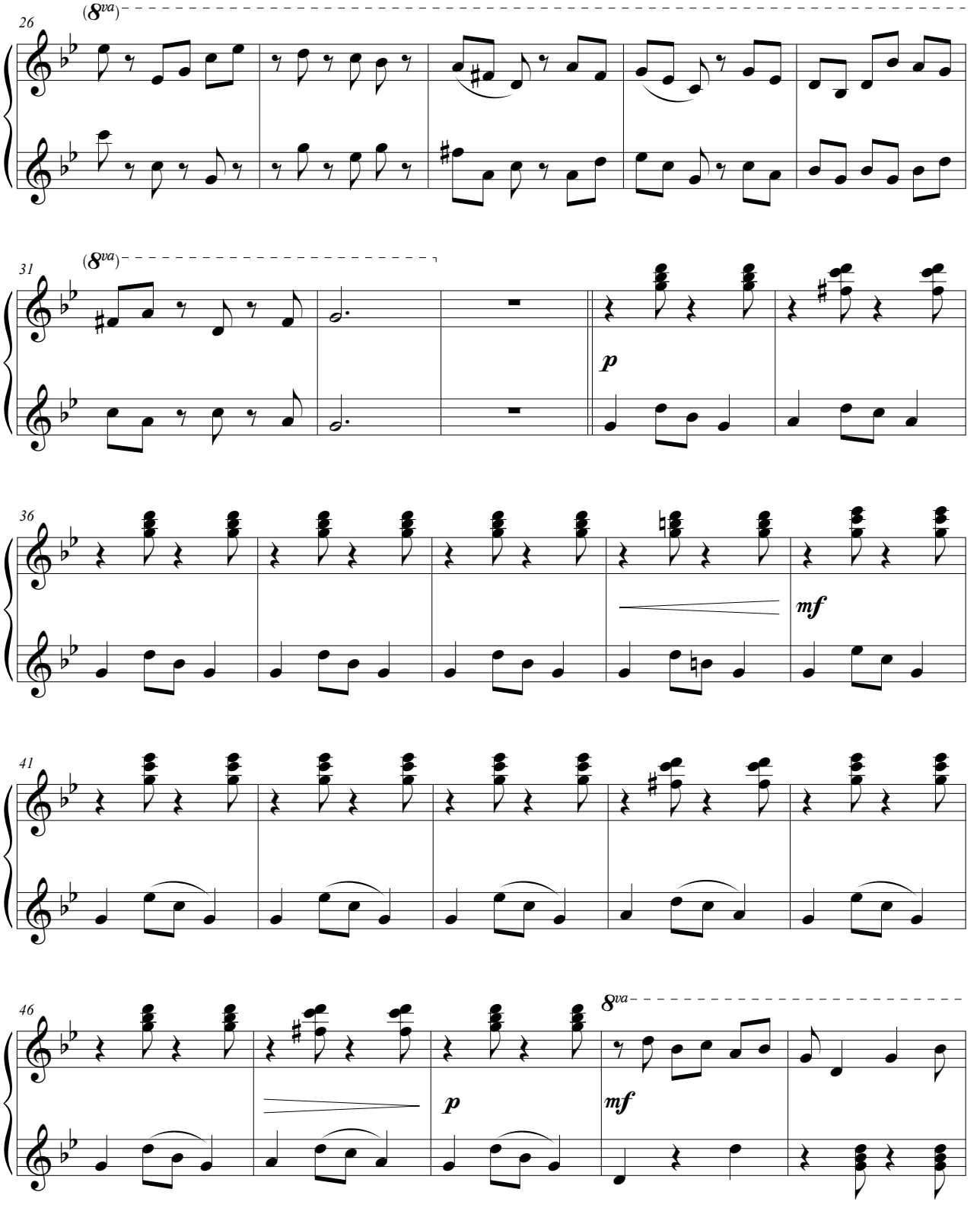
Piano primo

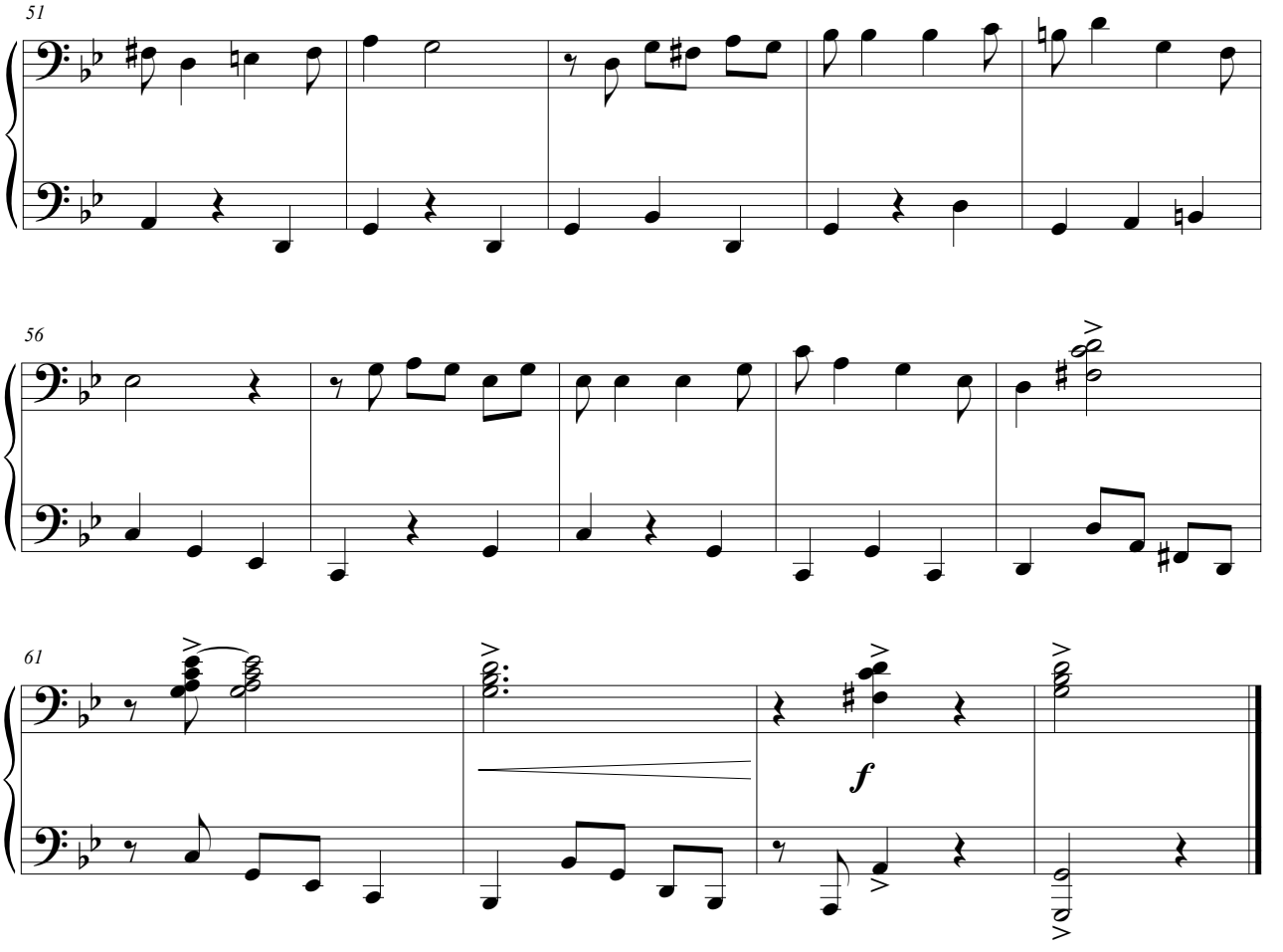
Zumba que zumba

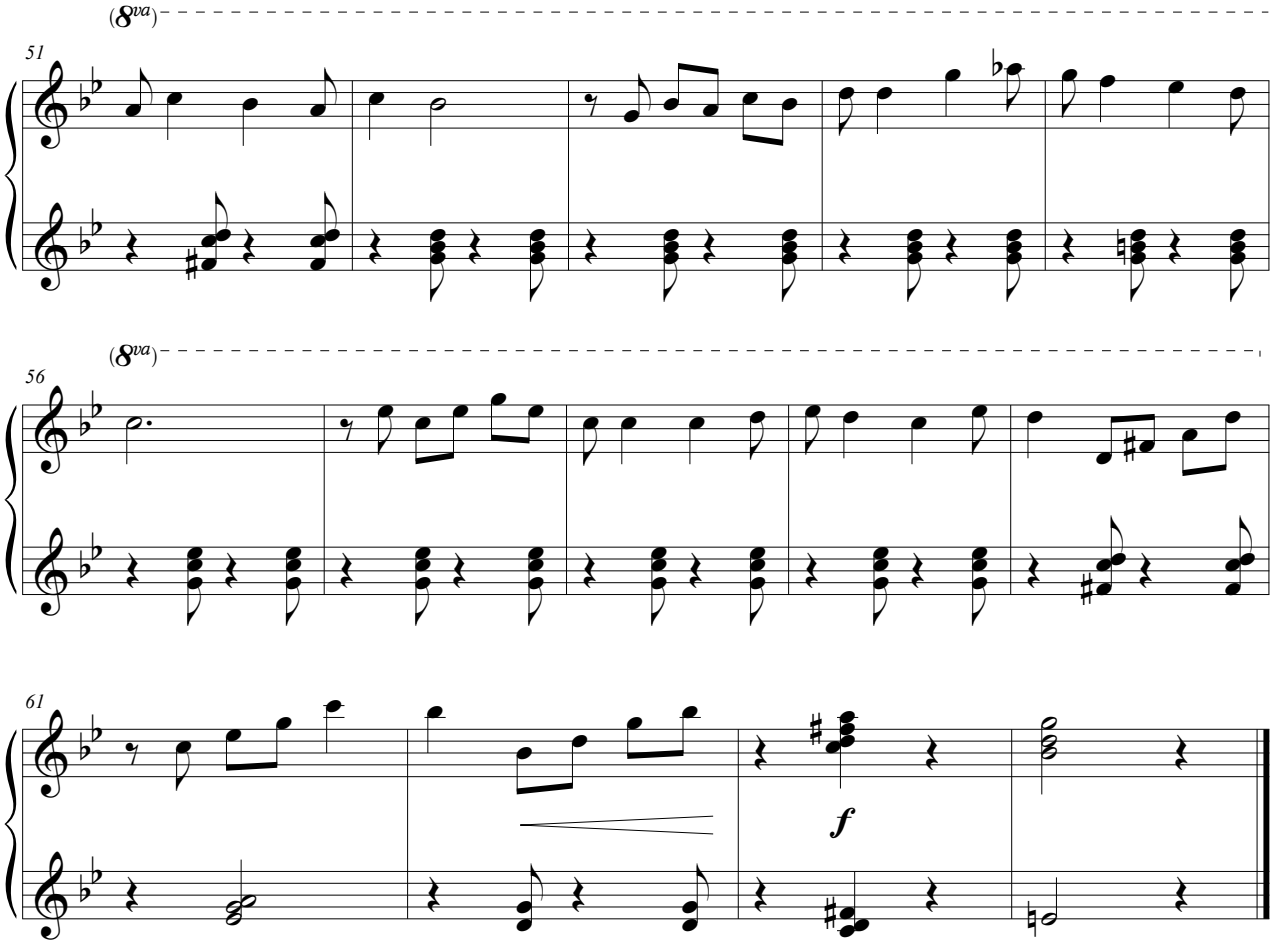
Folclor llanero




26
31
p
36
mf
41
46
p
mf


(8va)
26
(8va)
31
p
36
mf
41
46
8va
p
mf


51
56
61
f


(8va)
51
(8va)
56
61
f

Periquera

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

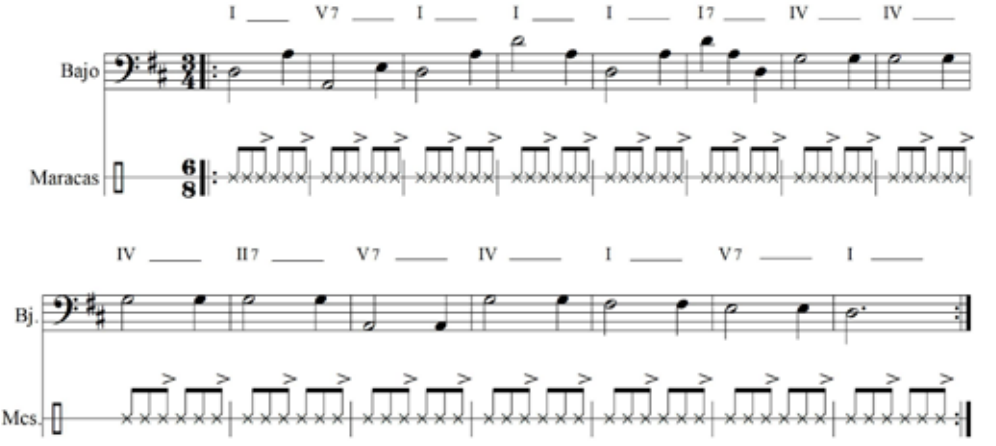


Figura 25. Estructura armónica de la periquera
Fuente: Sánchez, Cervantes y Arcila (2008)

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 arpegios, 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

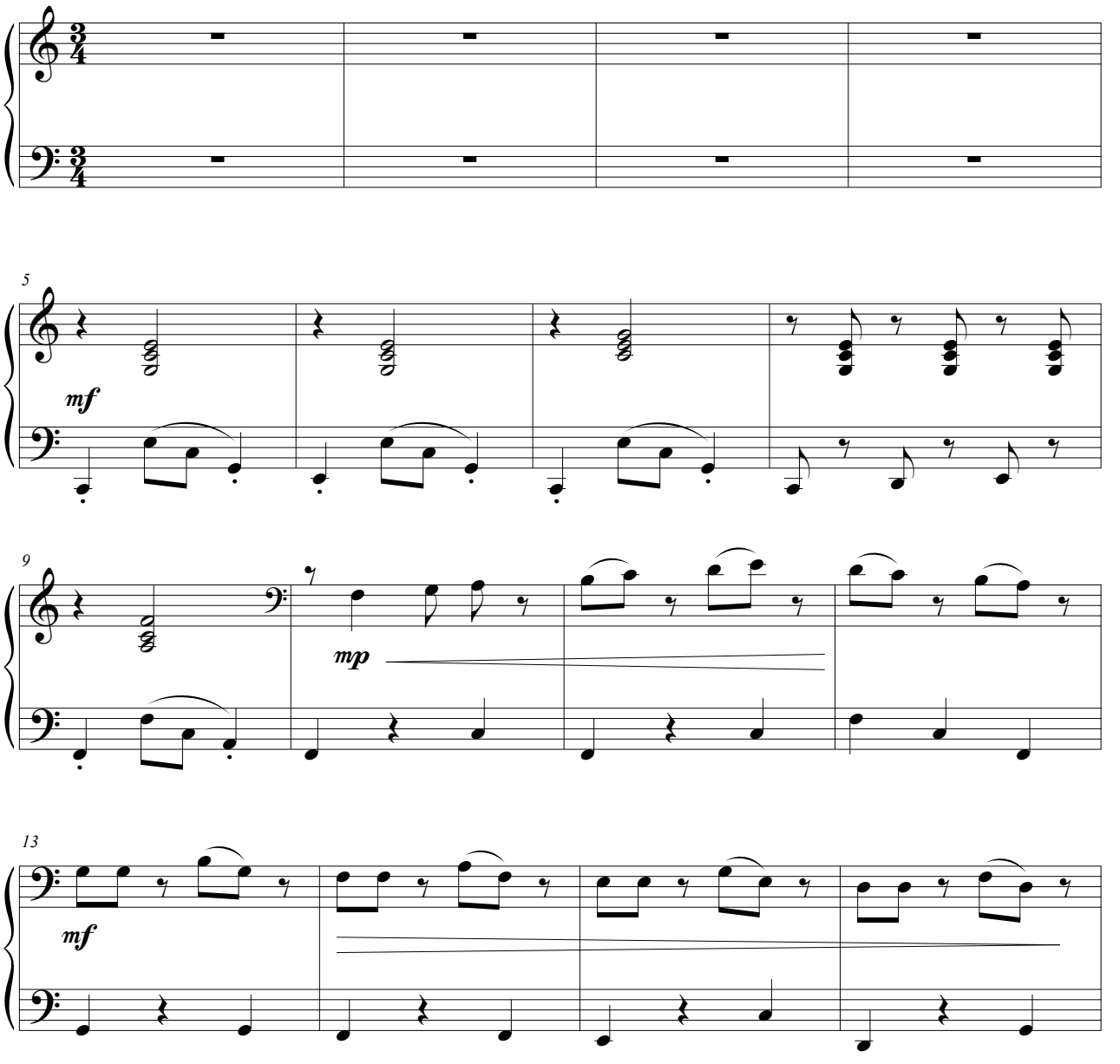
Nivel

- Intermedio

PERIQUERA

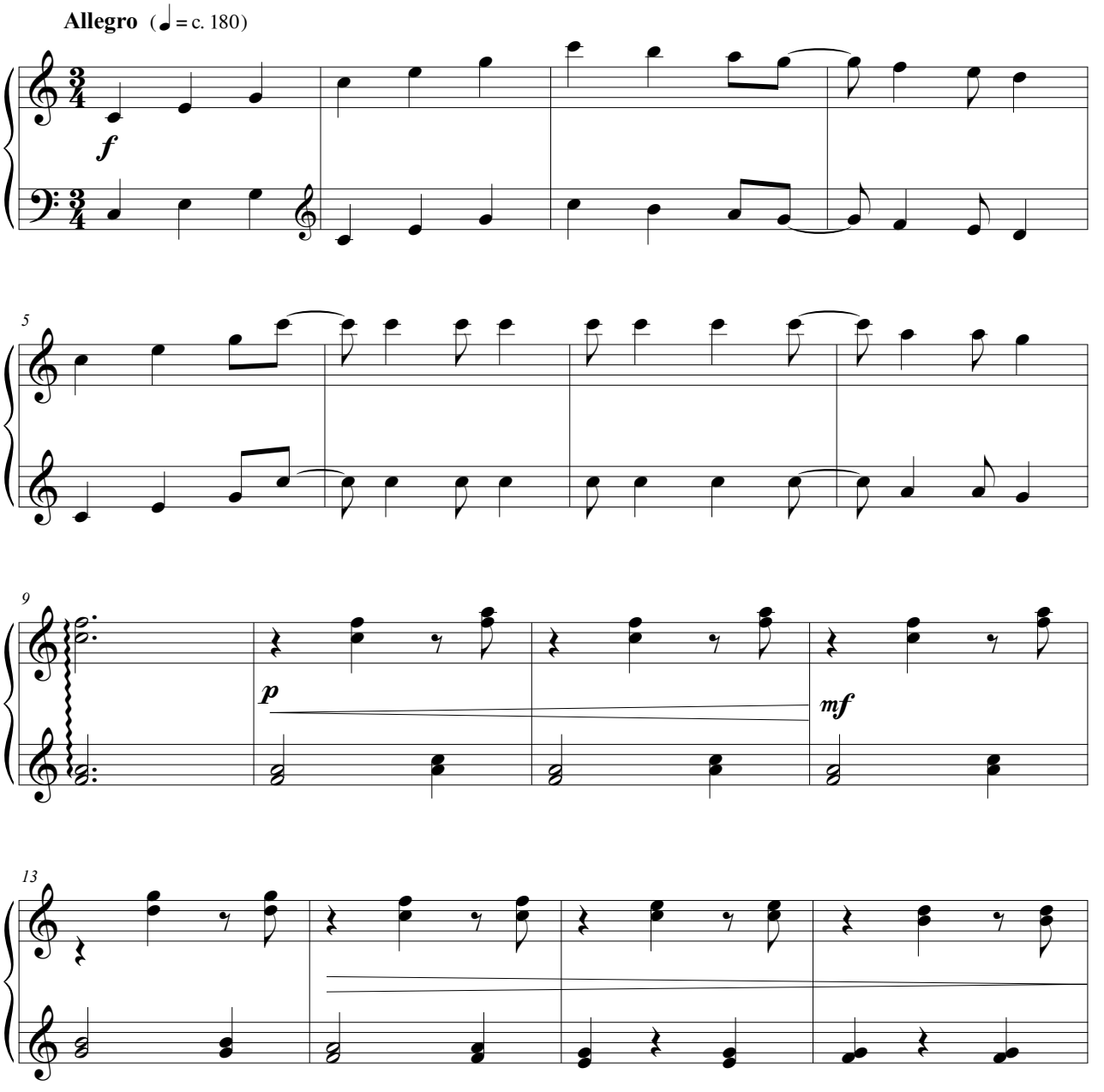
Piano secondo | Golpe llanero | Folclor llanero

Allegro (♩ = c. 180)

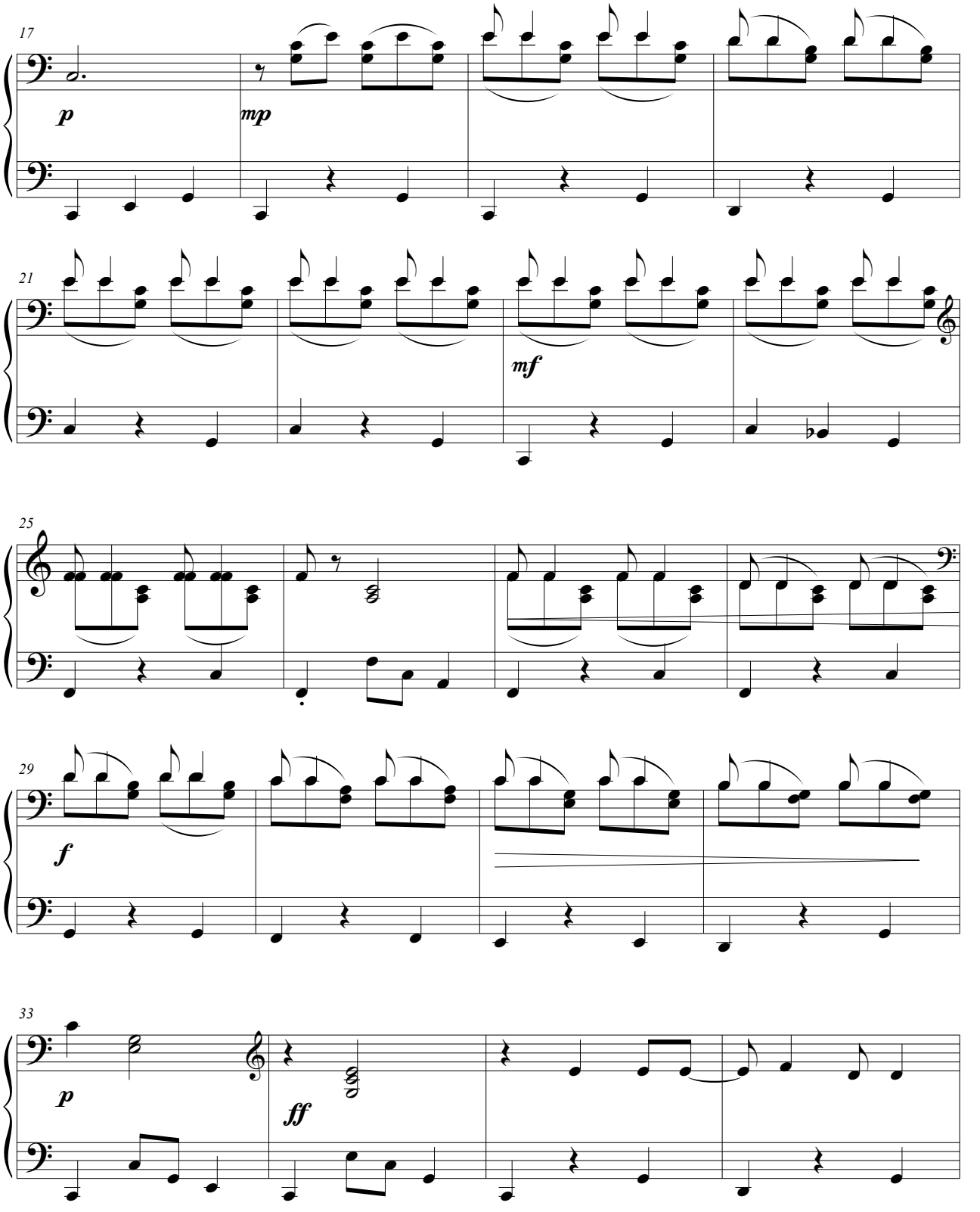


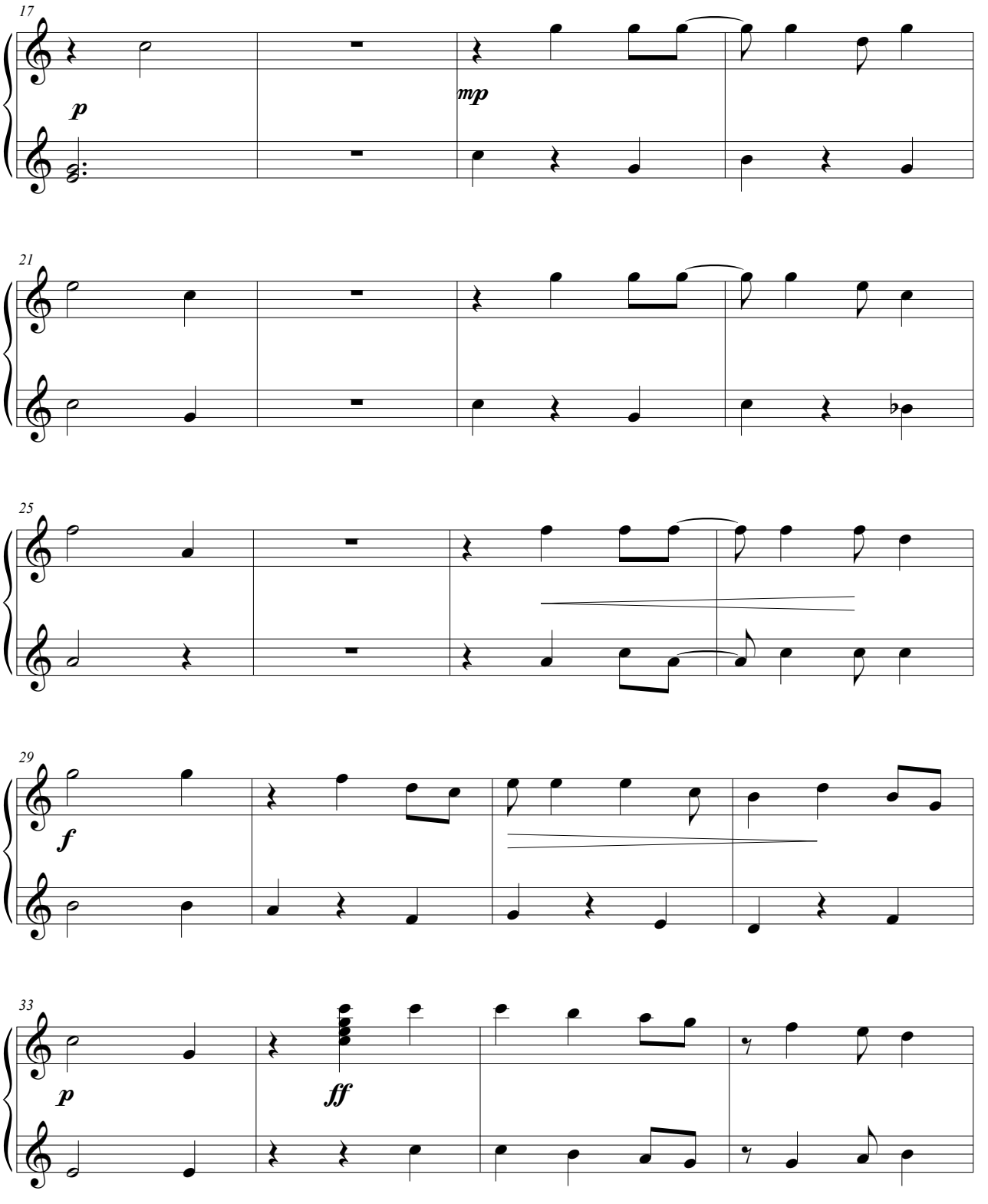
PERIQUERA

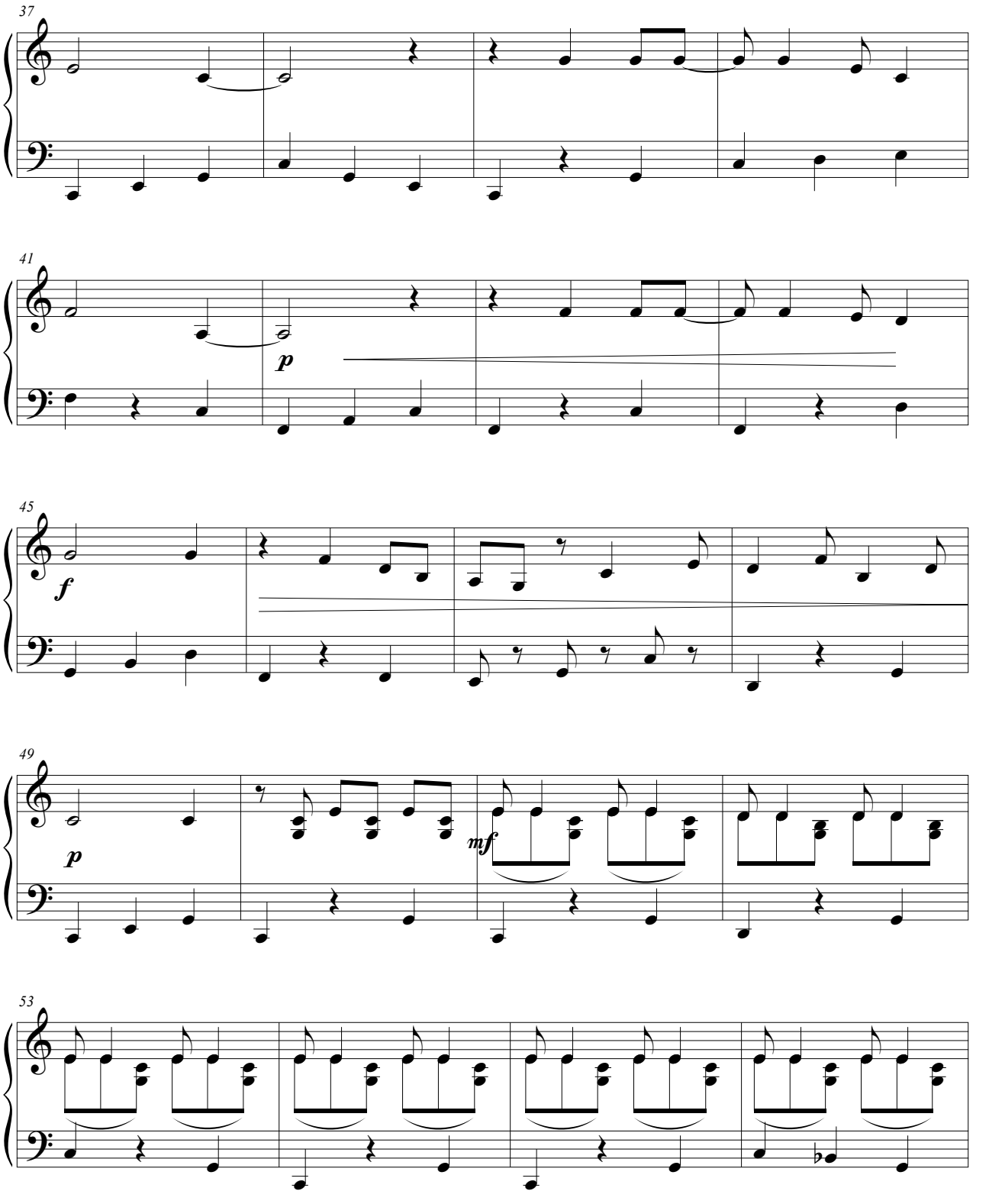
Piano primo | Golpe llanero | Folclor llanero

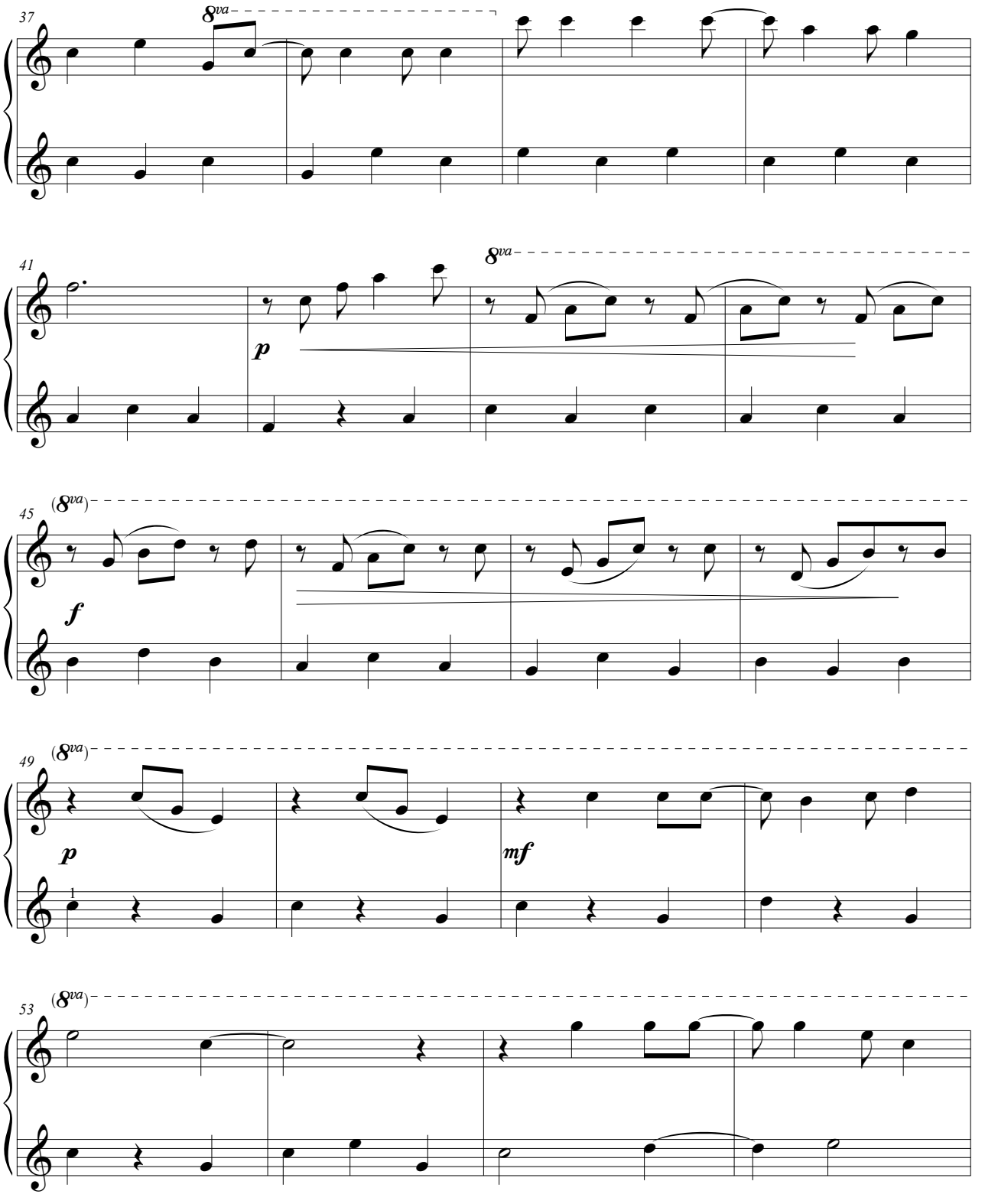


PERIQUERA

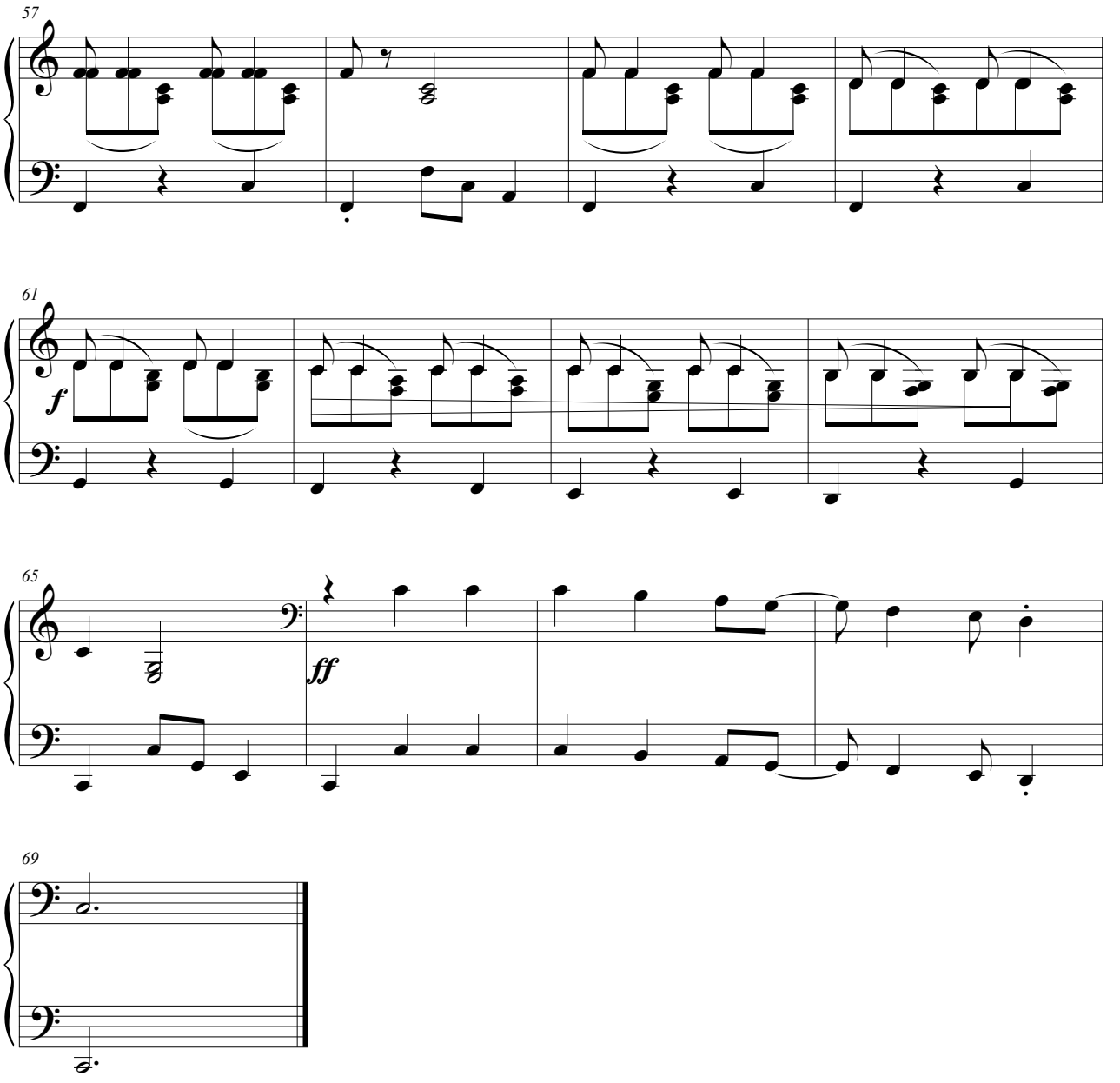


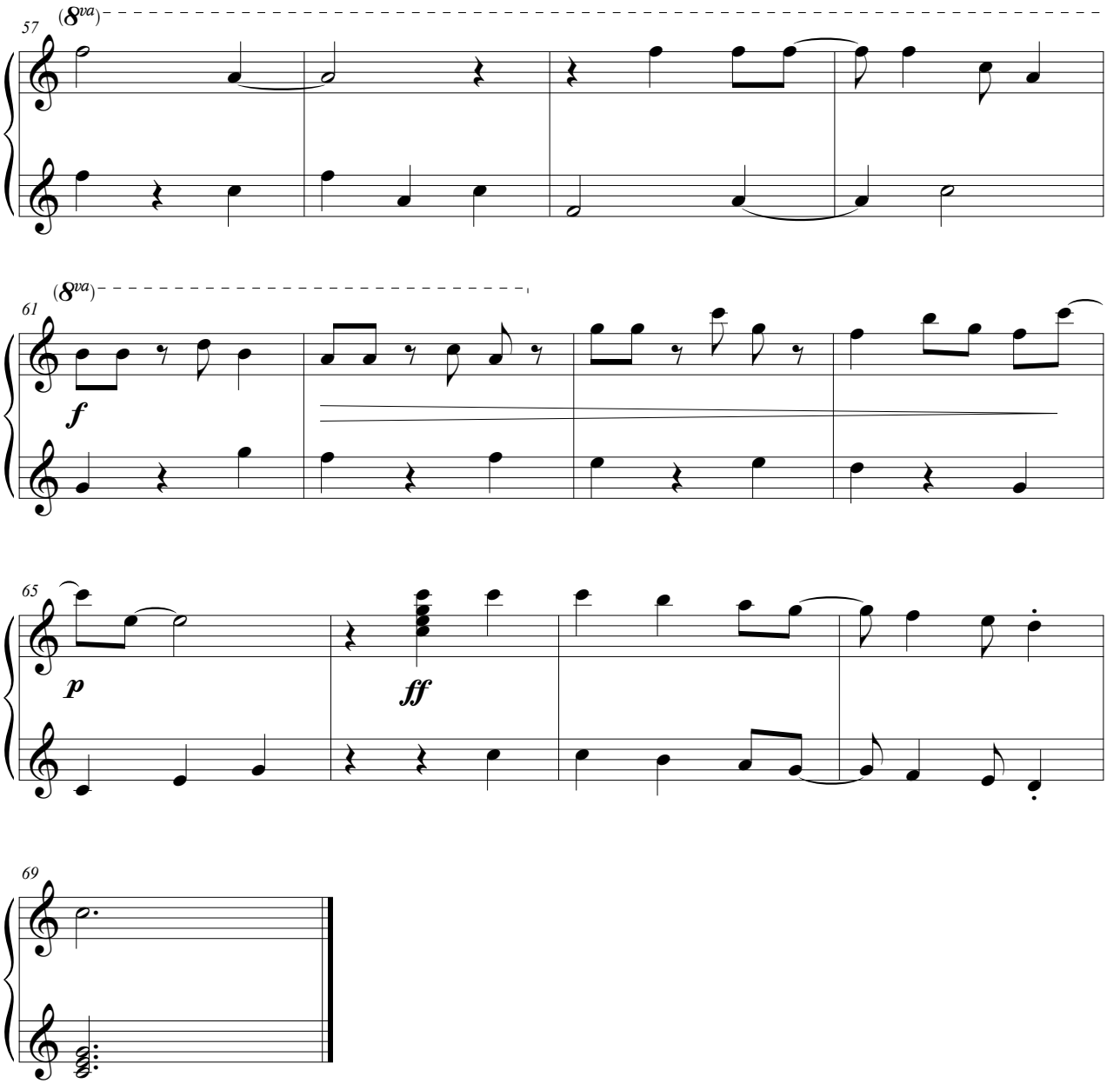

17
p
mp
21
25
29
f
33
p
ff


37
41
p
45
f
49
p
mf
53


37
8va
41
8va
p
45
(8va)
f
49
(8va)
p
mf
53
(8va)

PERIQUERA




57
(8va)
61
(8va)
f
65
p
ff
69

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 arpegios, 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 arpegios 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.

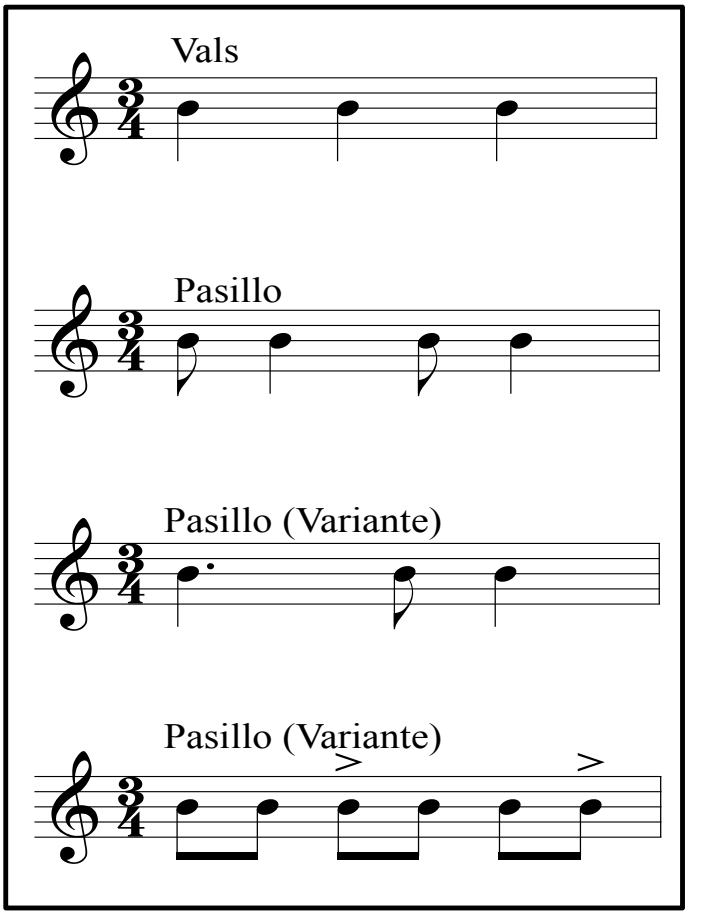


Figura 27. Estructura rítmica del vals y el pasillo, con variantes
Fuente: elaboración propia

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

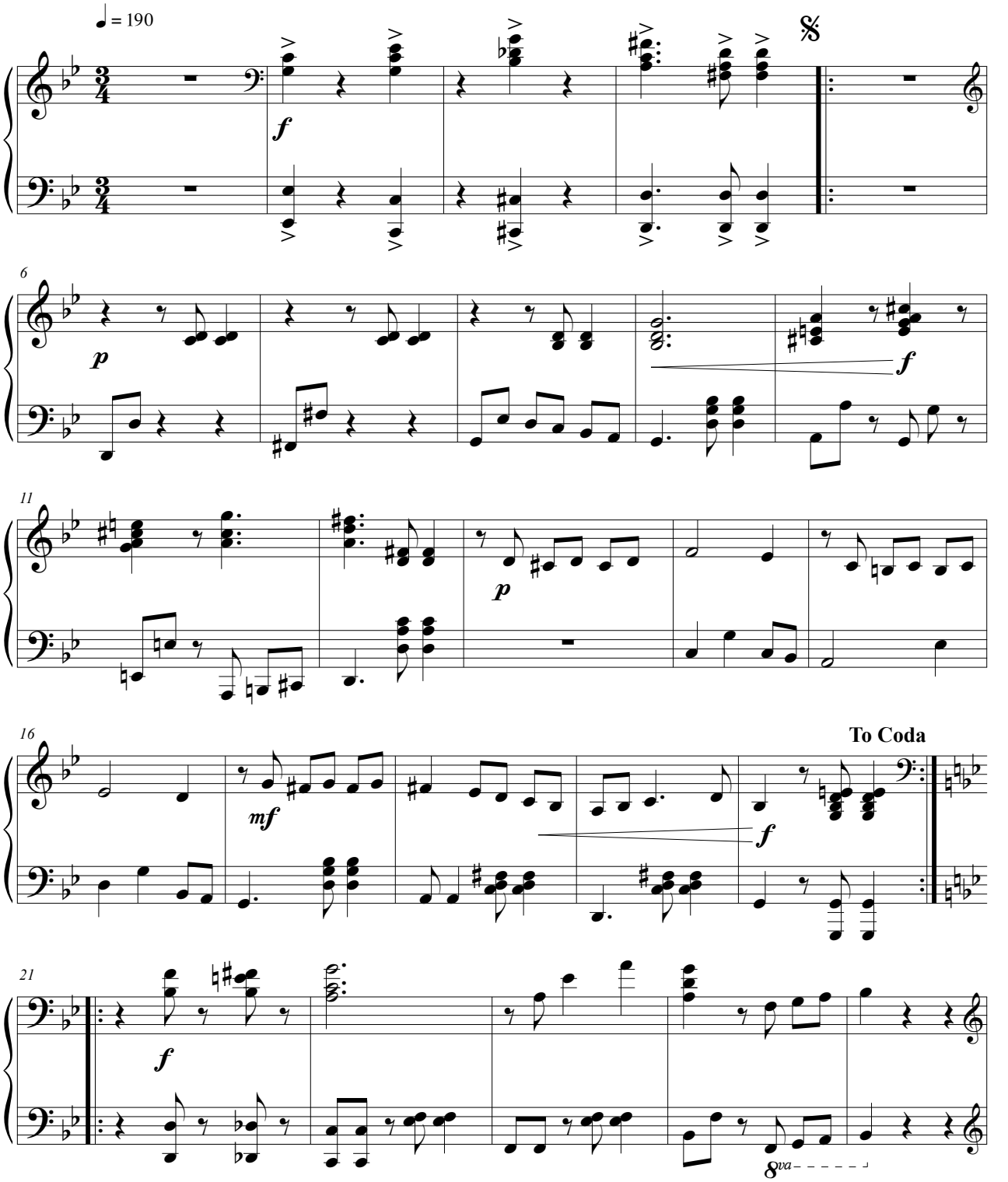
- Intermedio

DESDE LEJOS

Piano secondo

Pasillo

Bonifacio Bautista

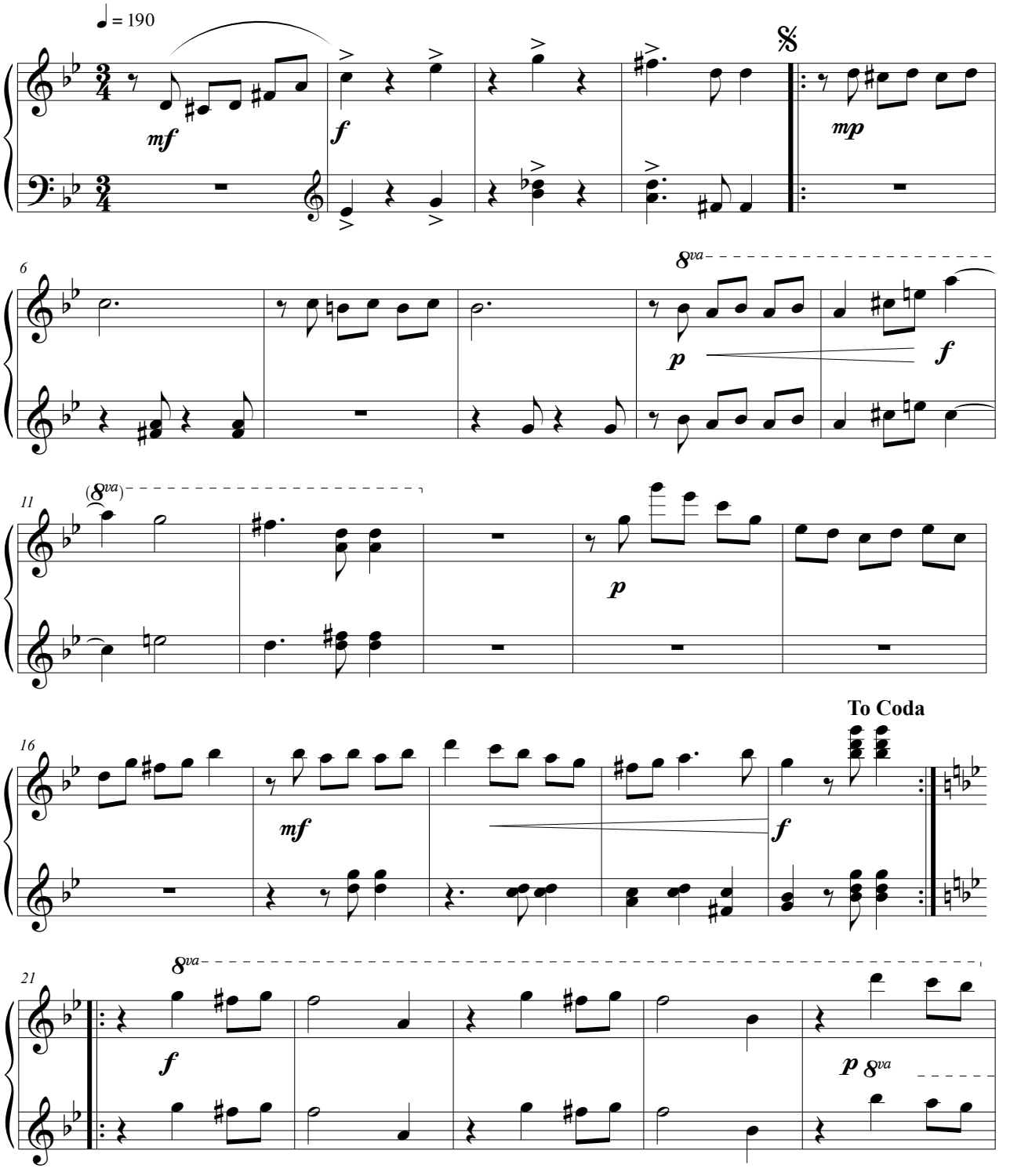


DESDE LEJOS

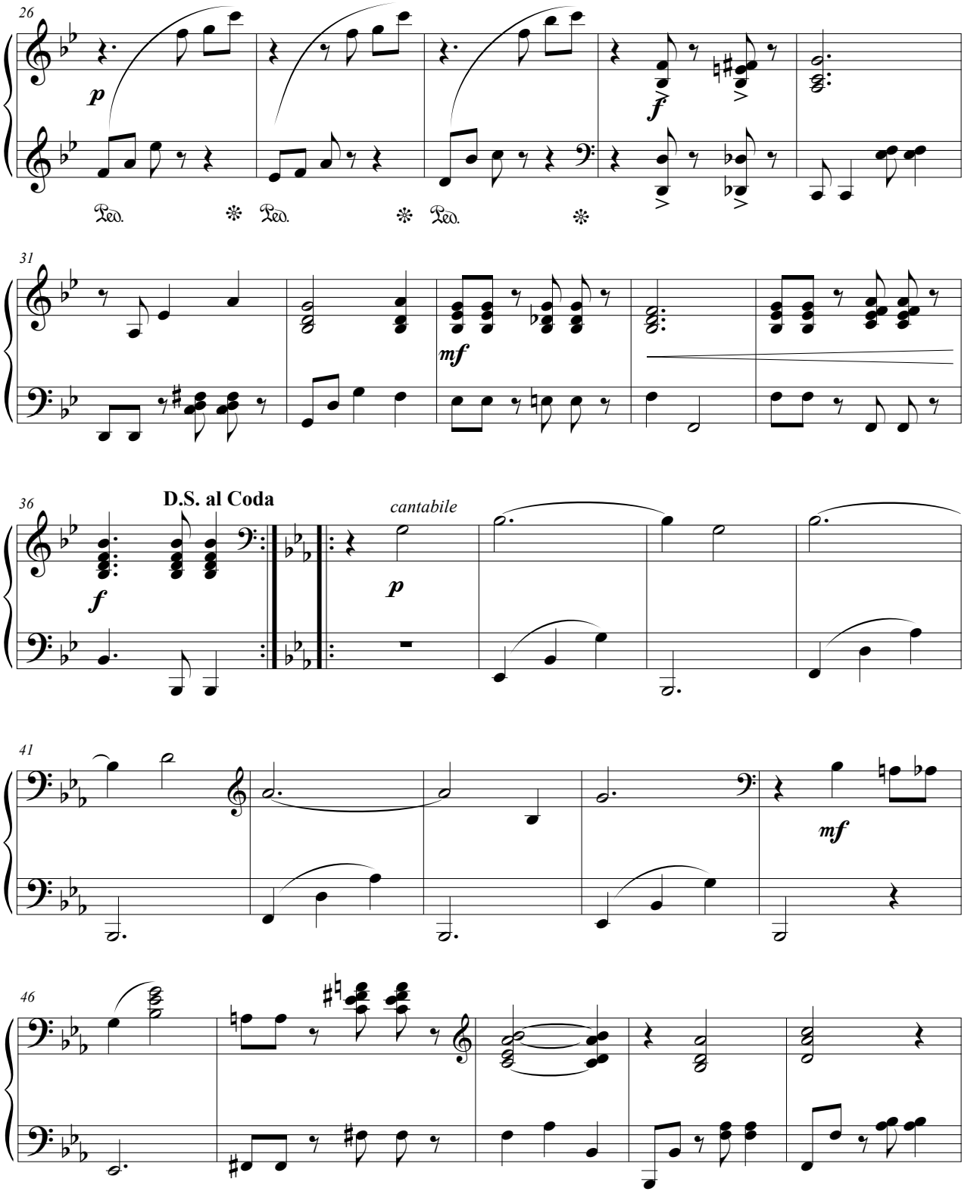
Piano primo

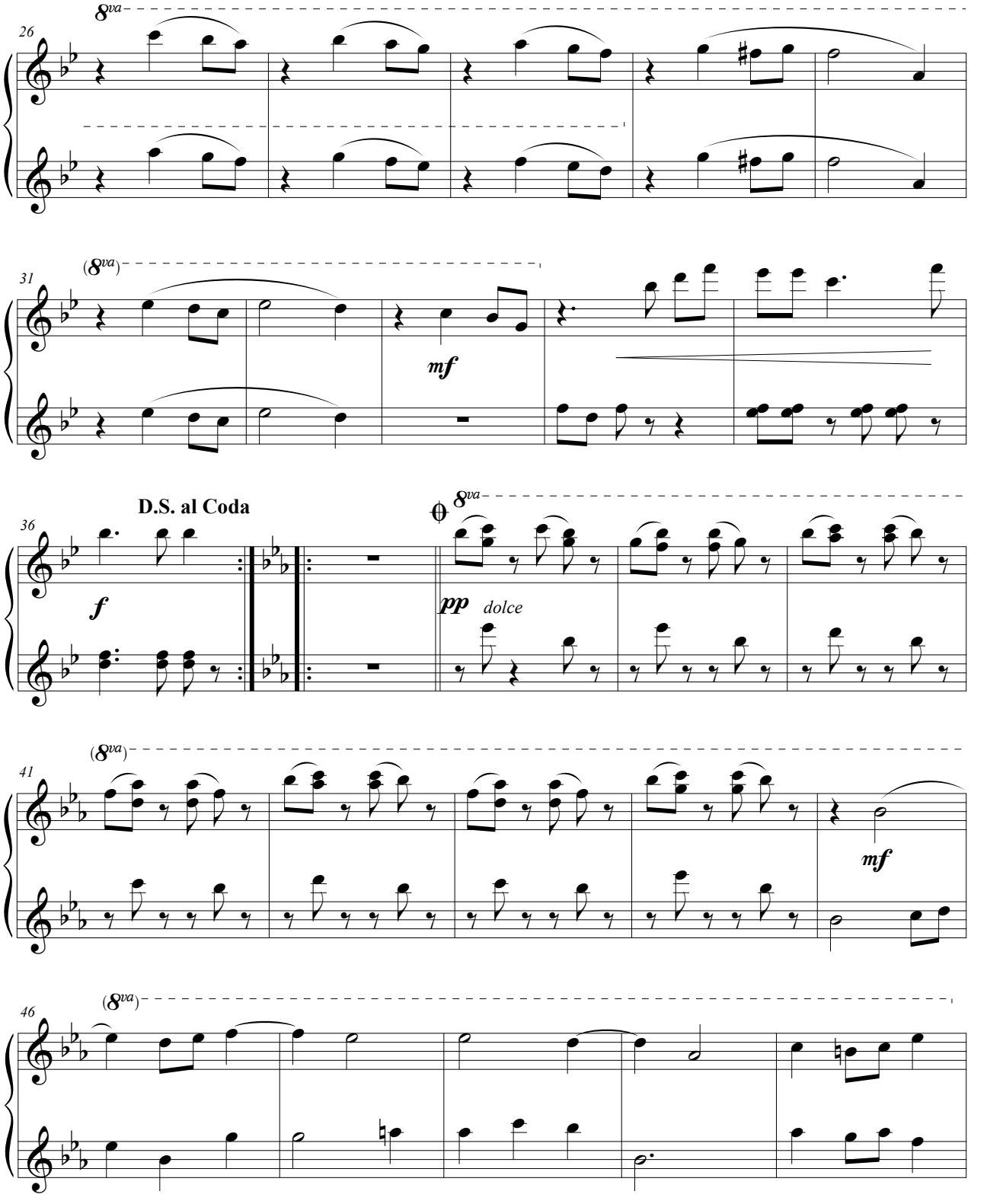
Pasillo

Bonifacio Bautista

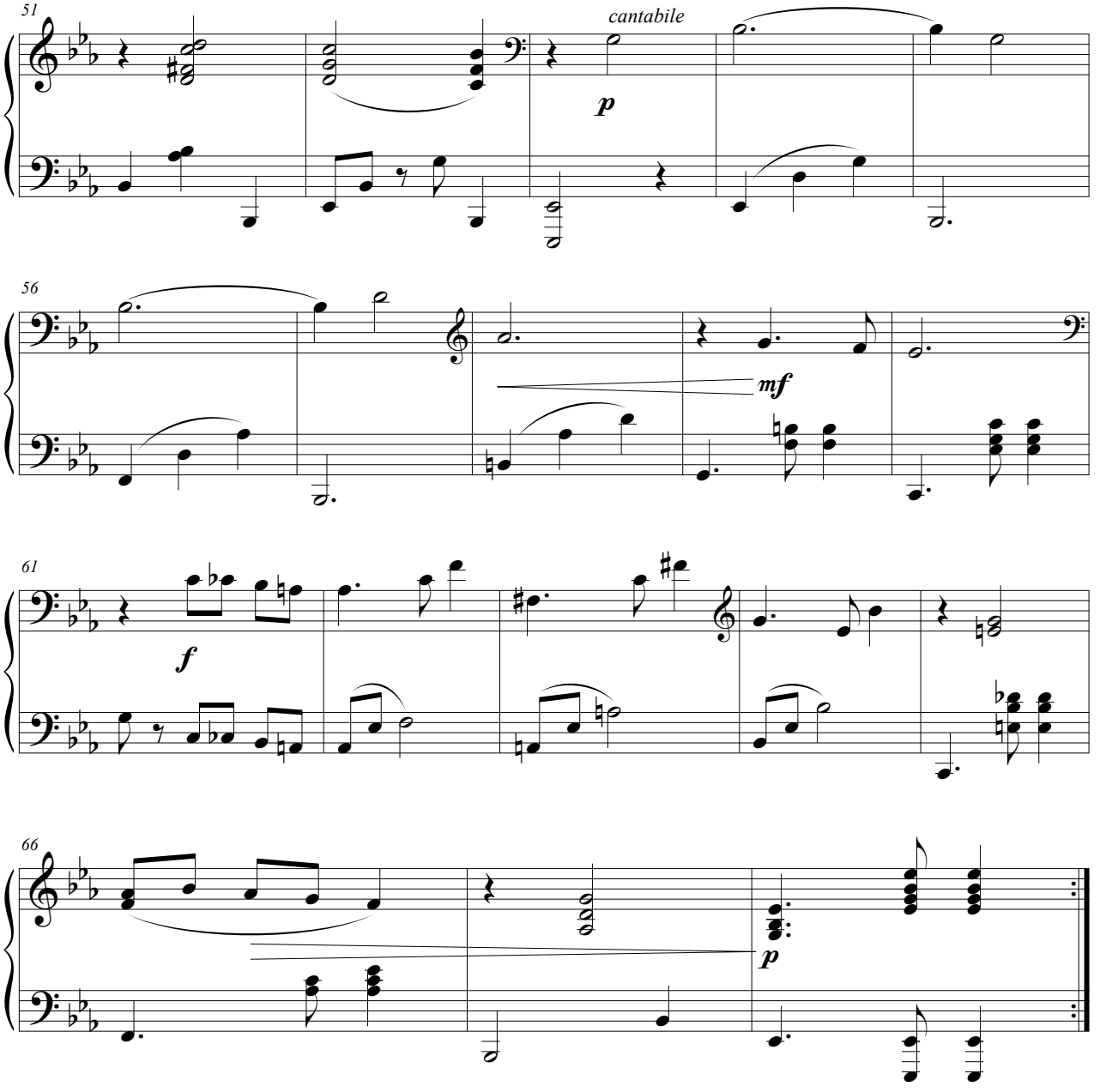


DESDE LEJOS

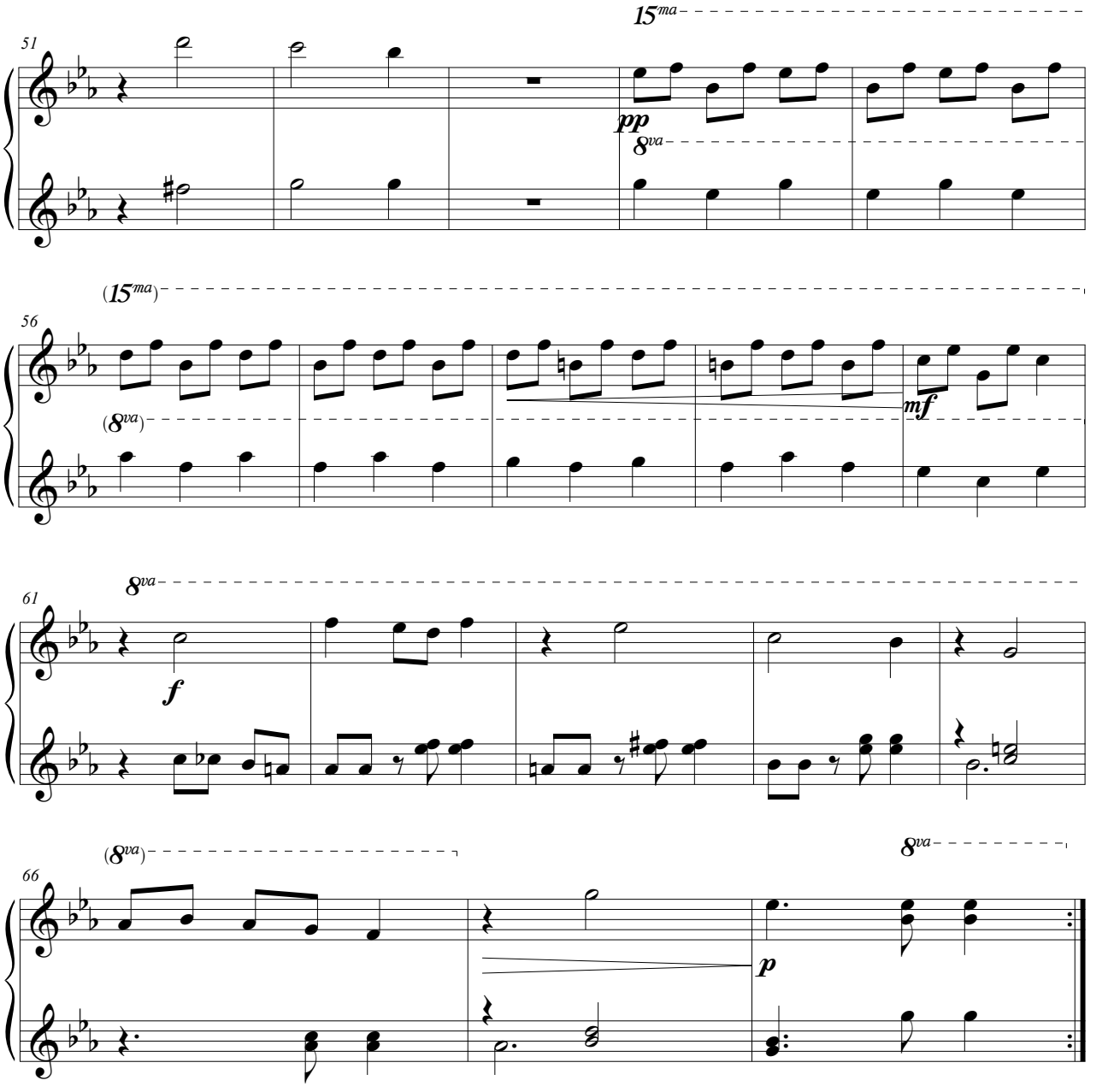



8va
26
(8va)
31
mf
D.S. al Coda
36
f
8va
pp
dolce
(8va)
41
mf
(8va)
46

DESDE LEJOS



DESDE LEJOS



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 ¾.
- 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.

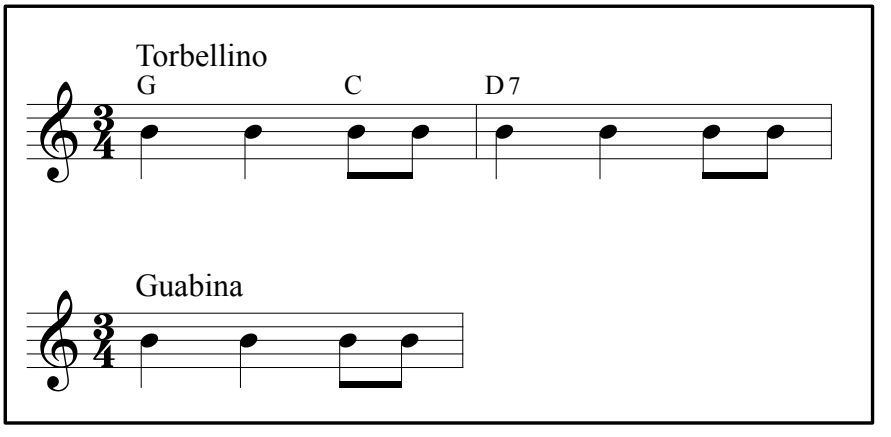


Figura 28. Base rítmica del torbellino y la guabina
Fuente: Elaboración propia

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 motívica 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 arpegios; 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

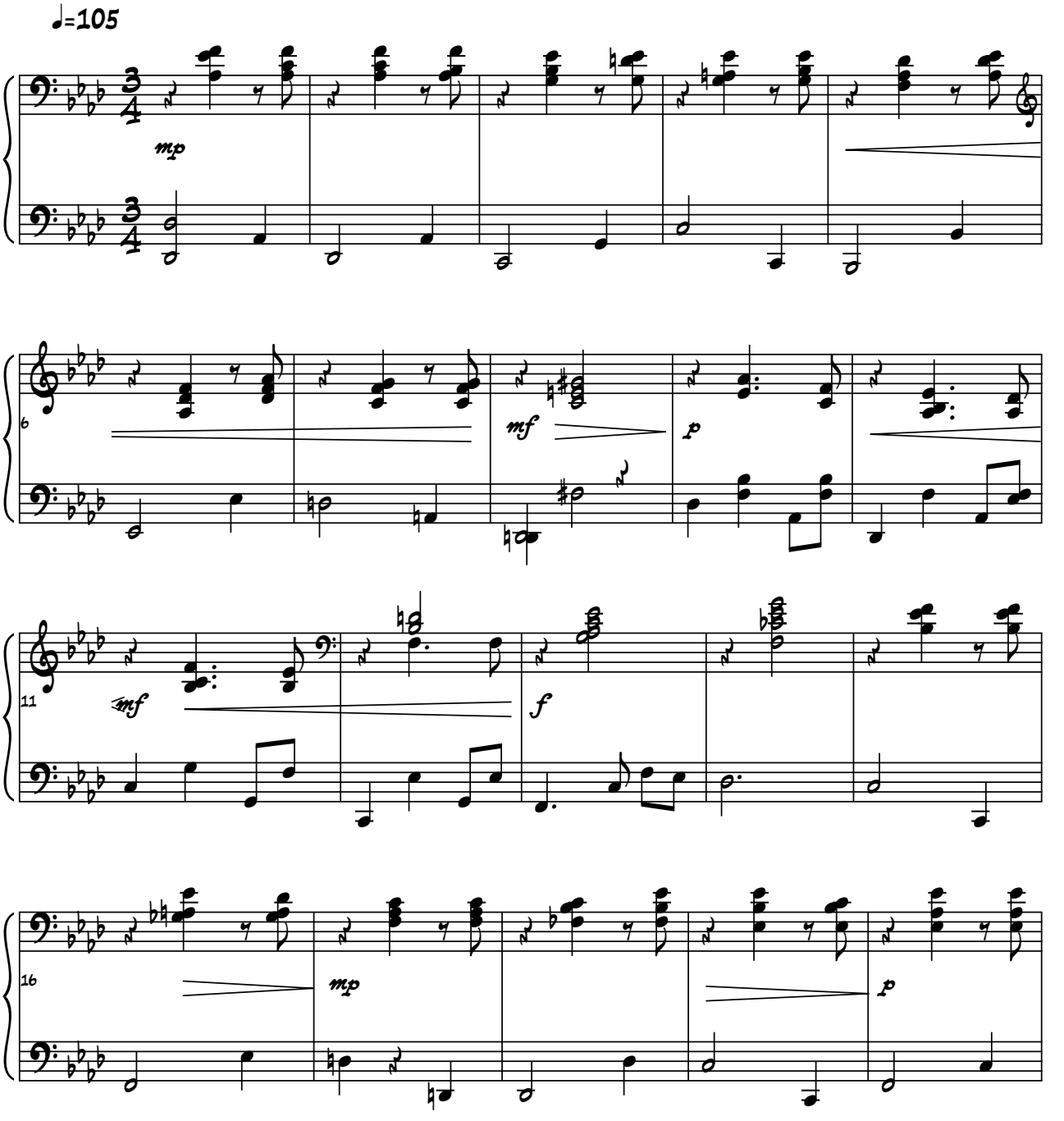
- Avanzado

COMO AGUA

Piano secondo

Guabina

Germán Darío Pérez Salazar

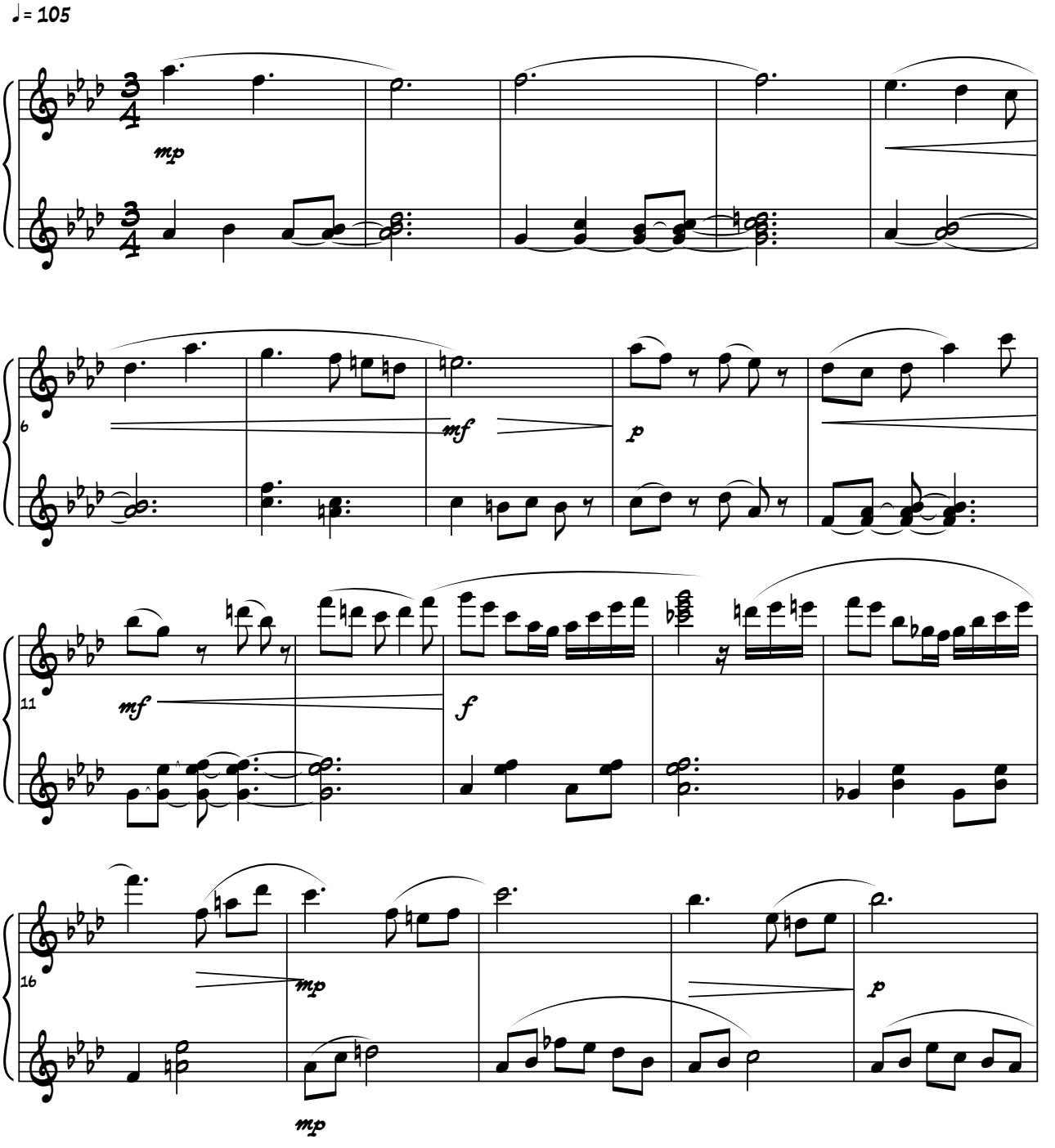


COMO AGUA

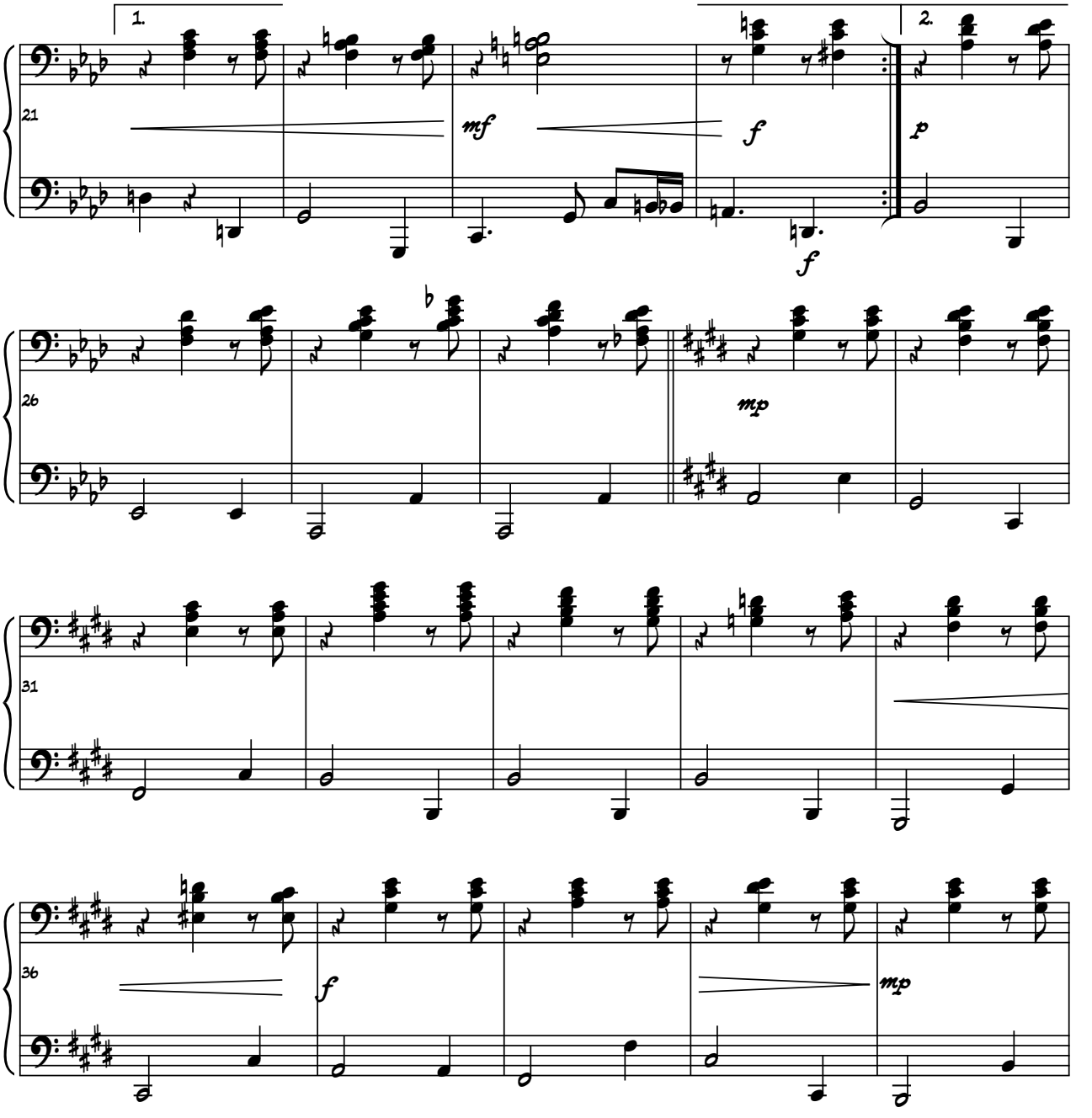
Piano primo

Guabina

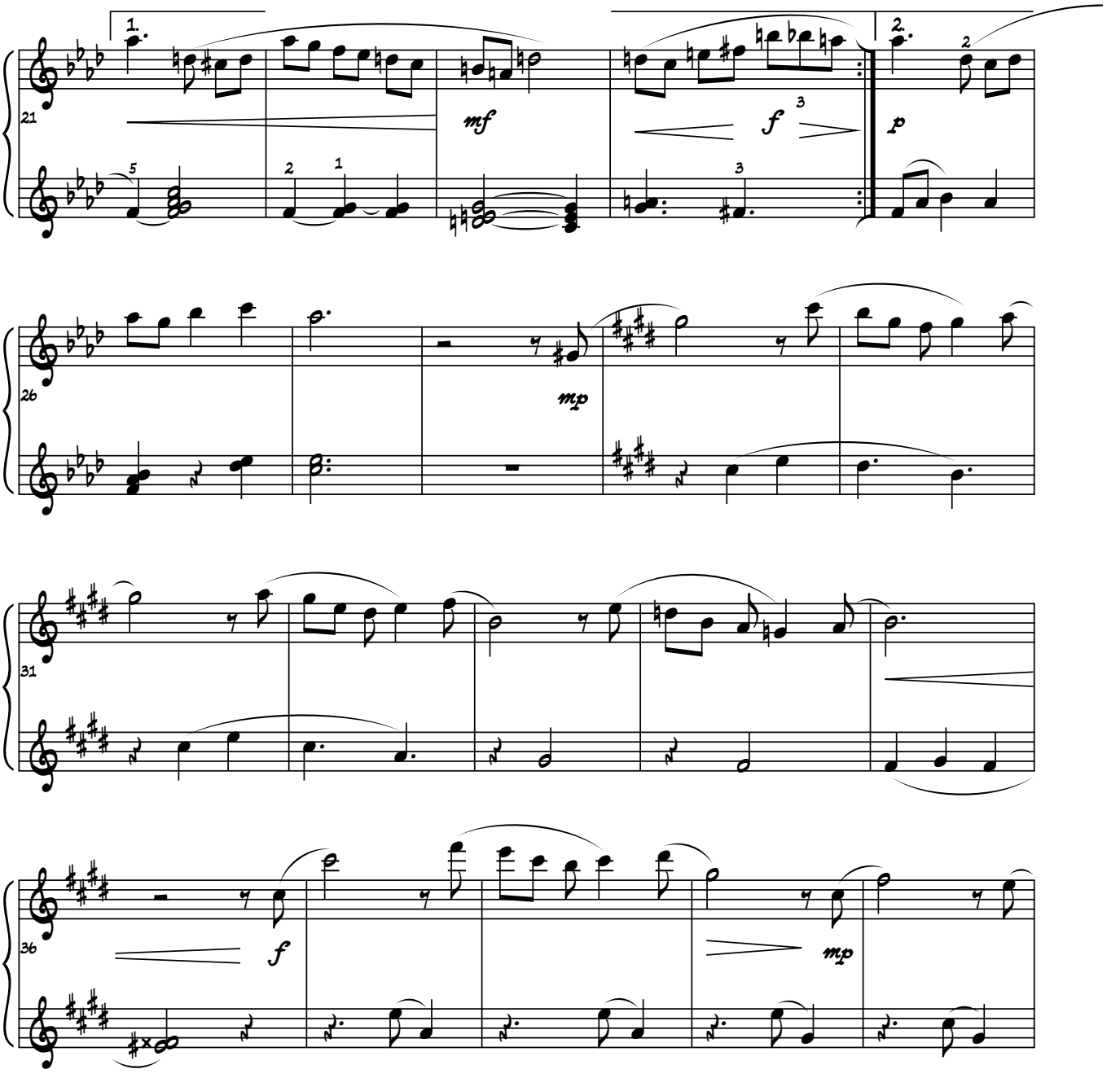
Germán Darío Salazar



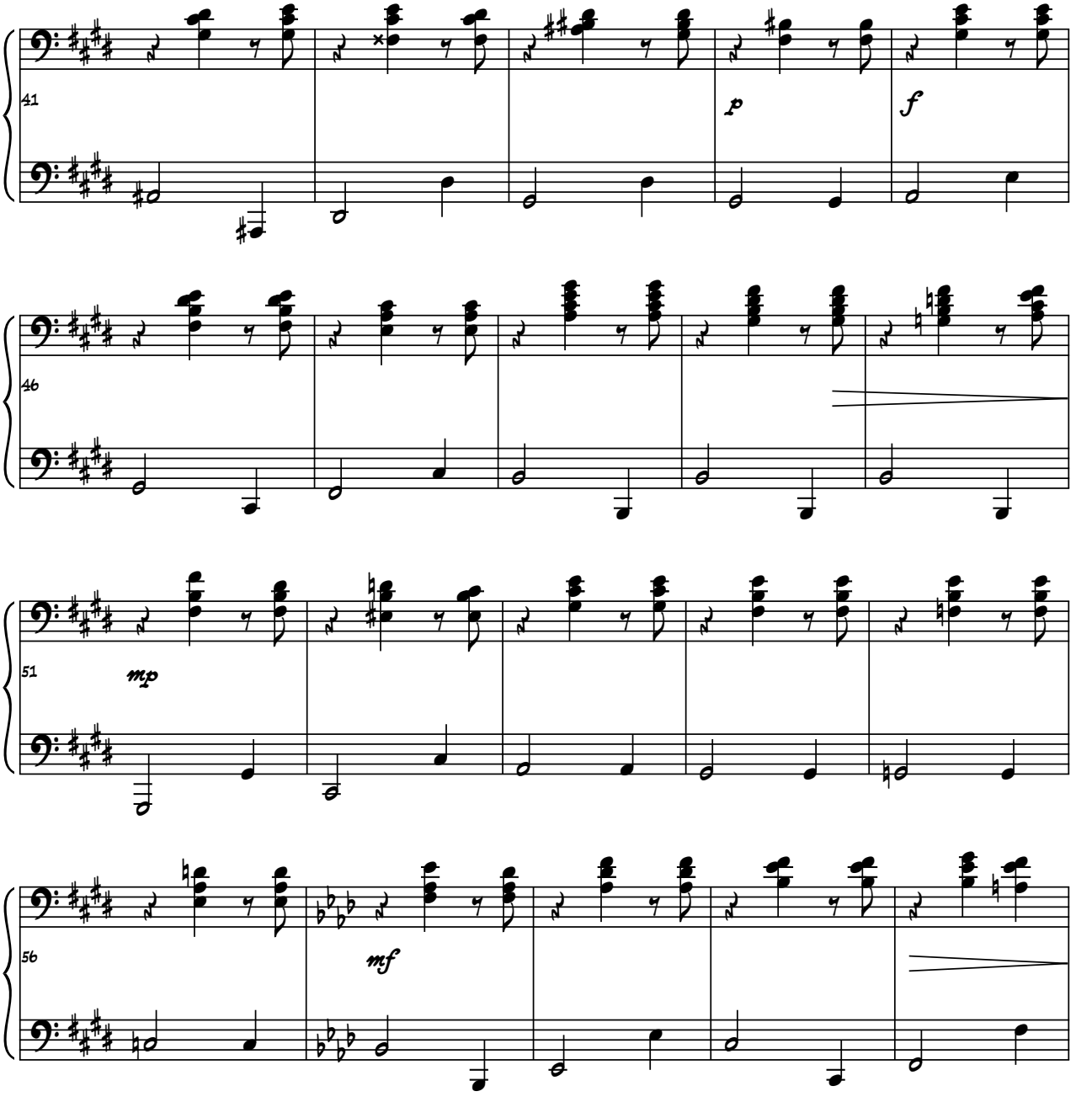
COMO AGUA

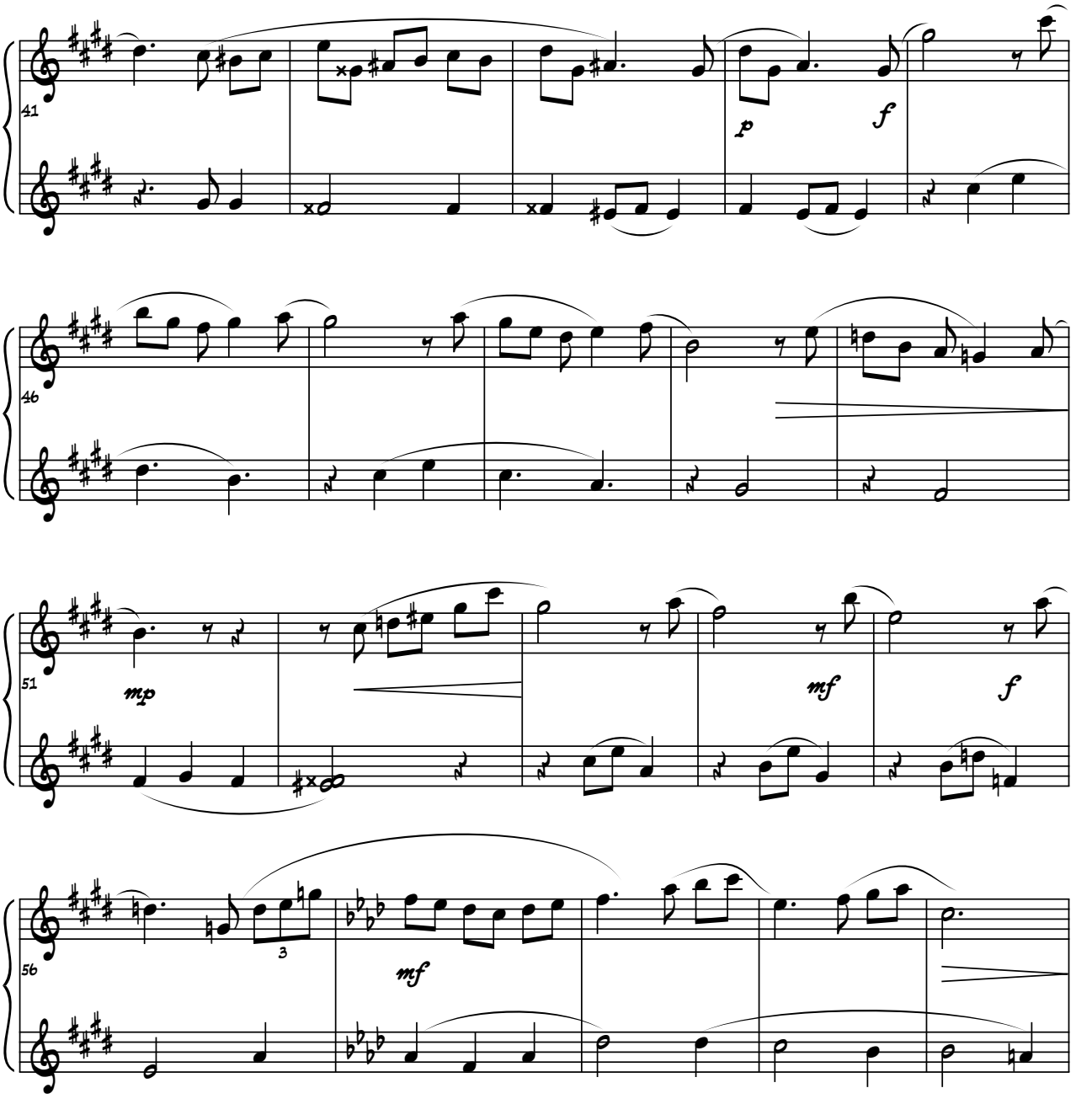


COMO AGUA

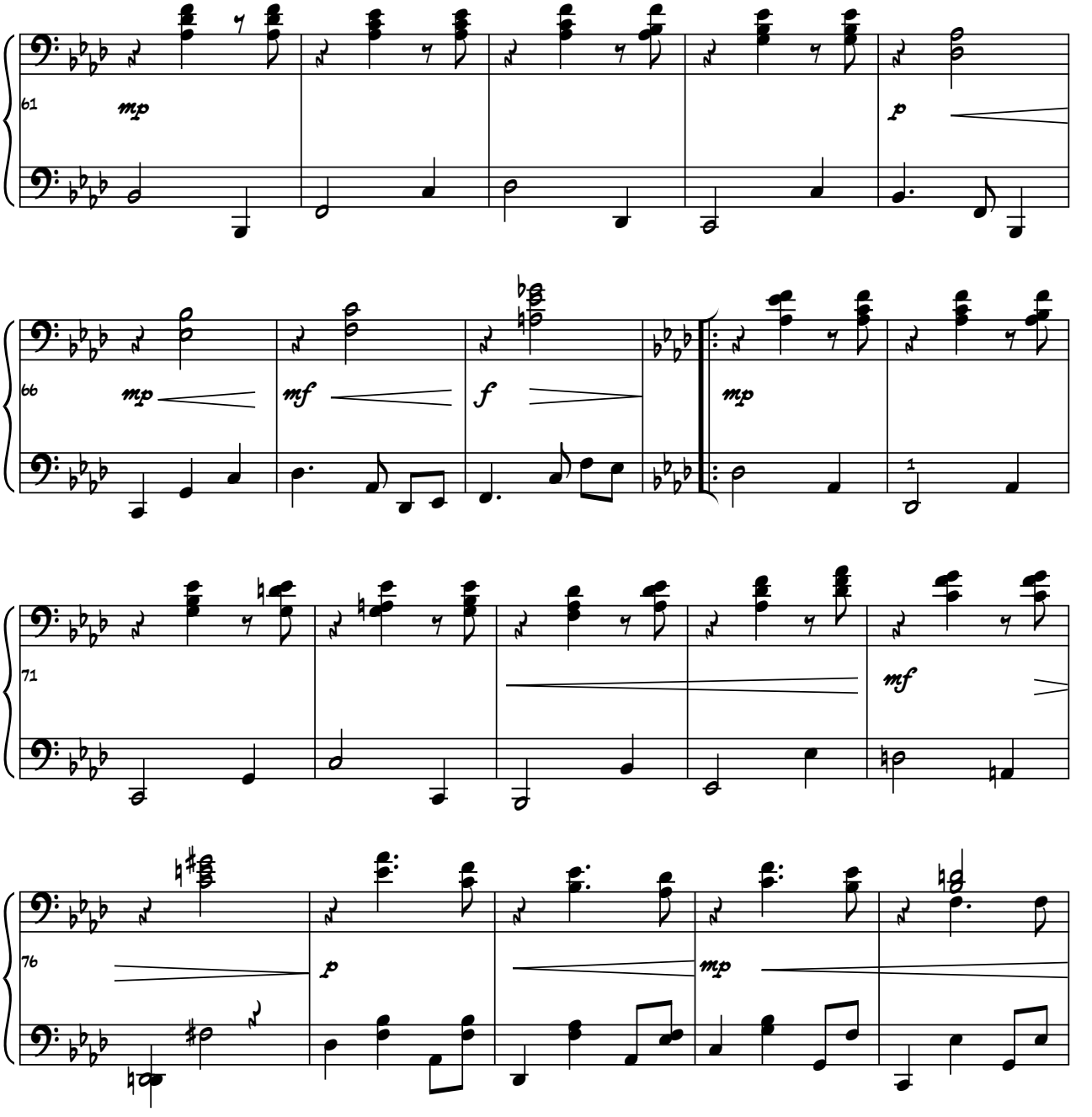


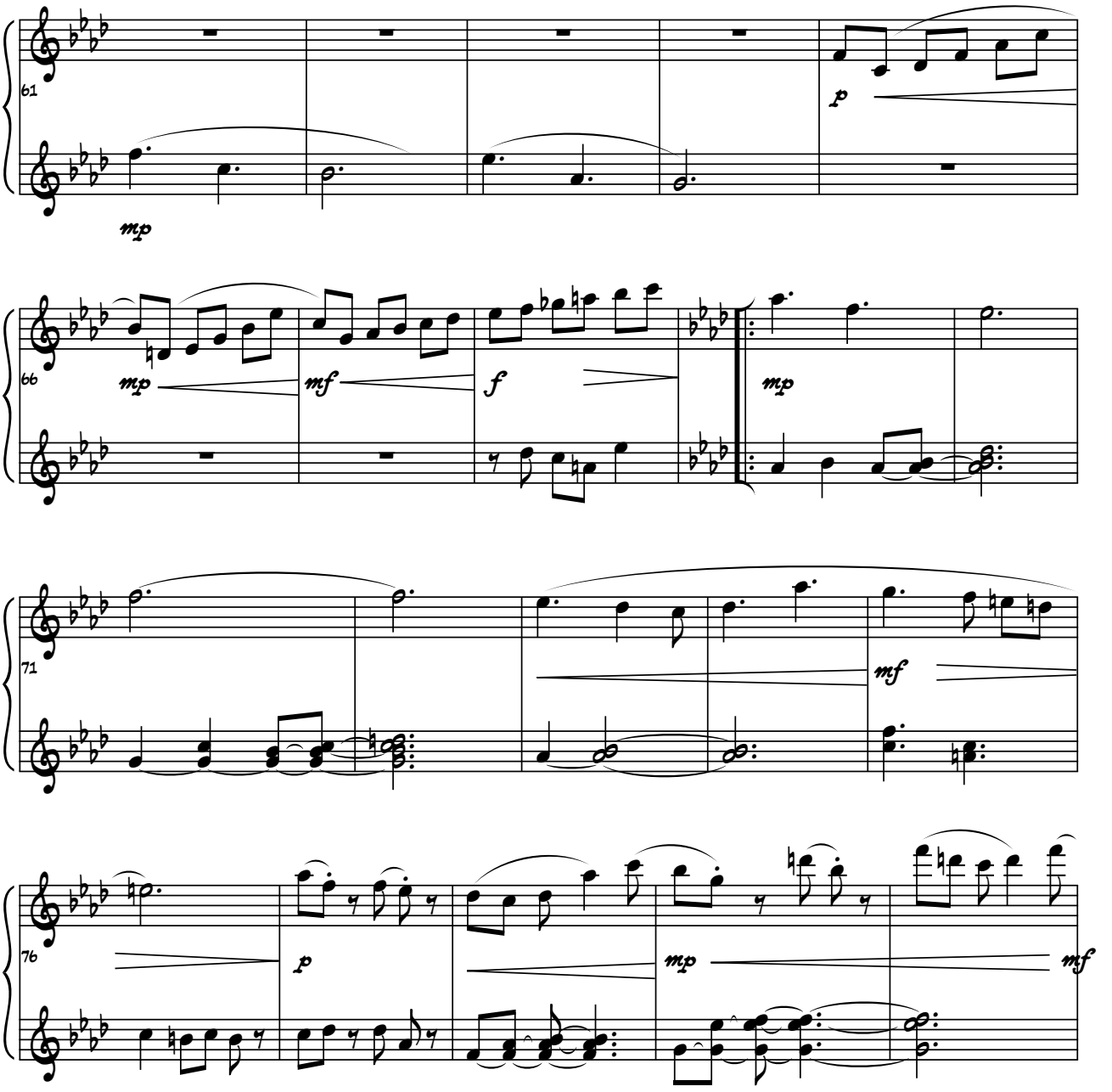
COMO AGUA

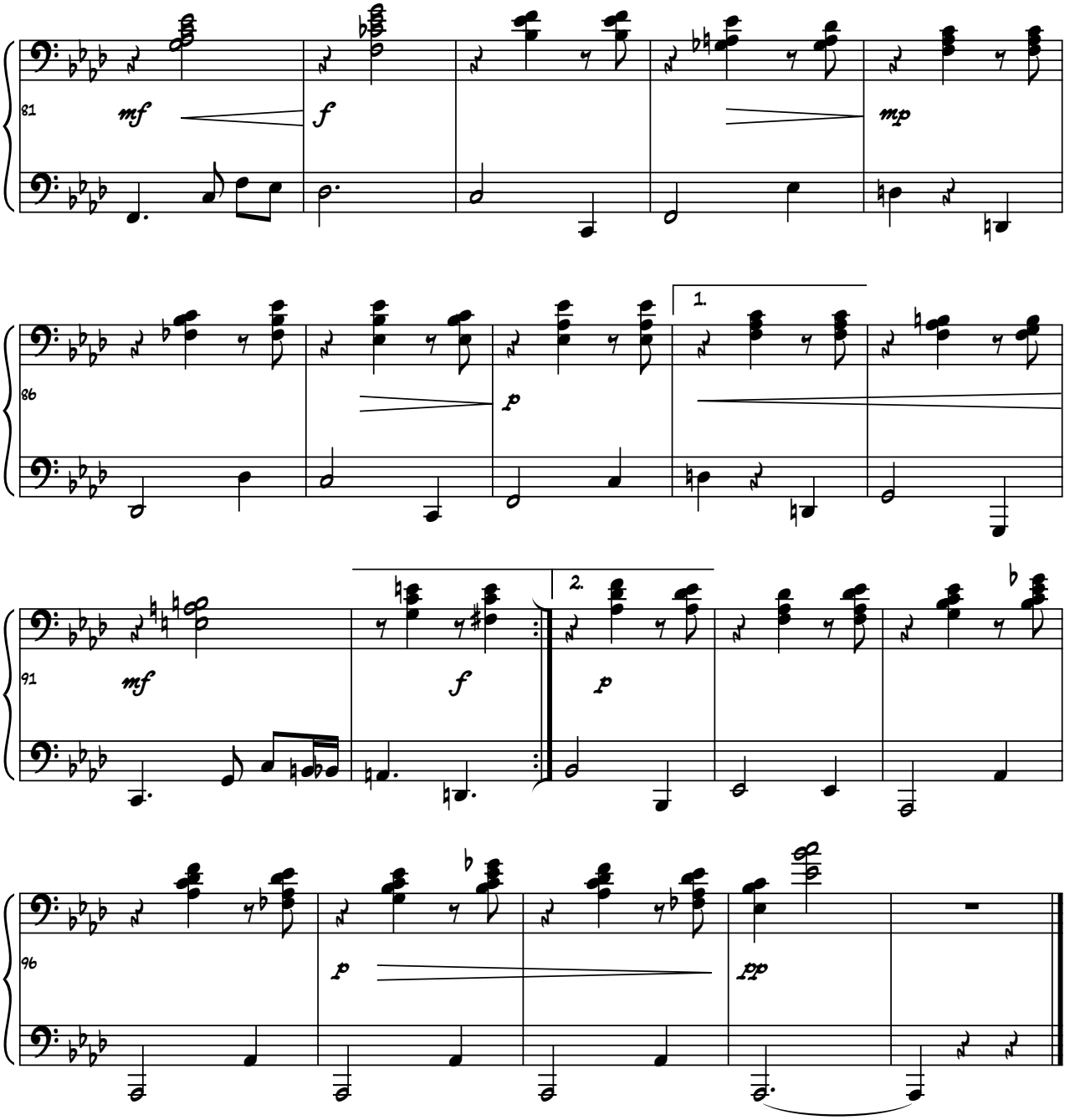



41
p
f
46
51
mp
mf
f
56
3
mf

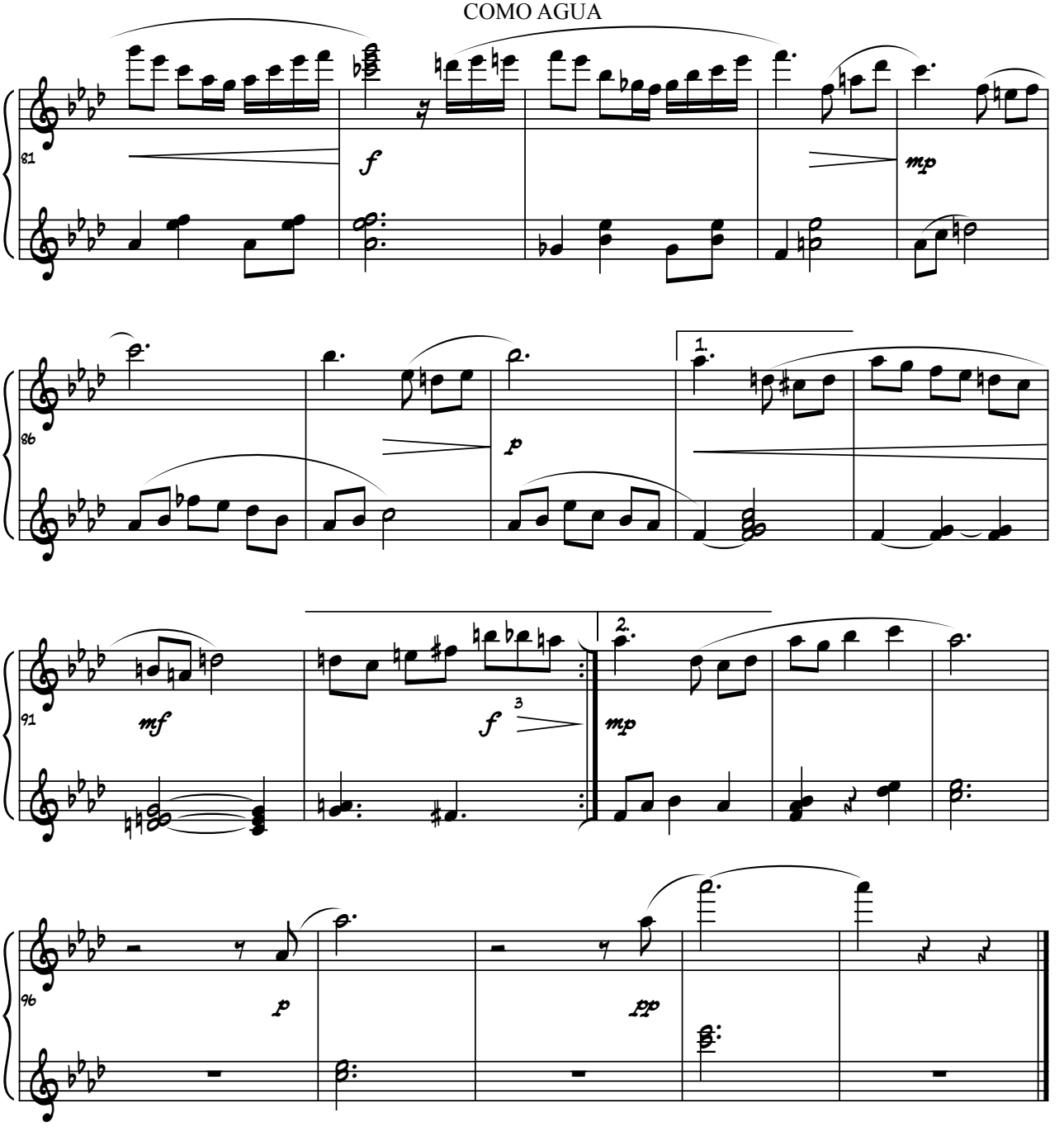
COMO AGUA




61
mp
p
66
mp
mf
f
mp
71
mf
76
p
mp
mf


81
mf
f
mp
86
p
1.
91
mf
f
2.
p
96
p
pp

COMO AGUA



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.

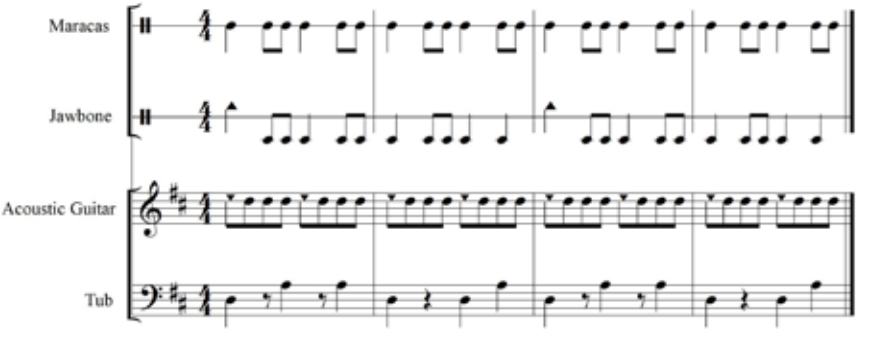


Figura 29. Estructura rítmico-armónica de calypso
Fuente: Viloria, Newball y Acosta (2014)

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 al 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

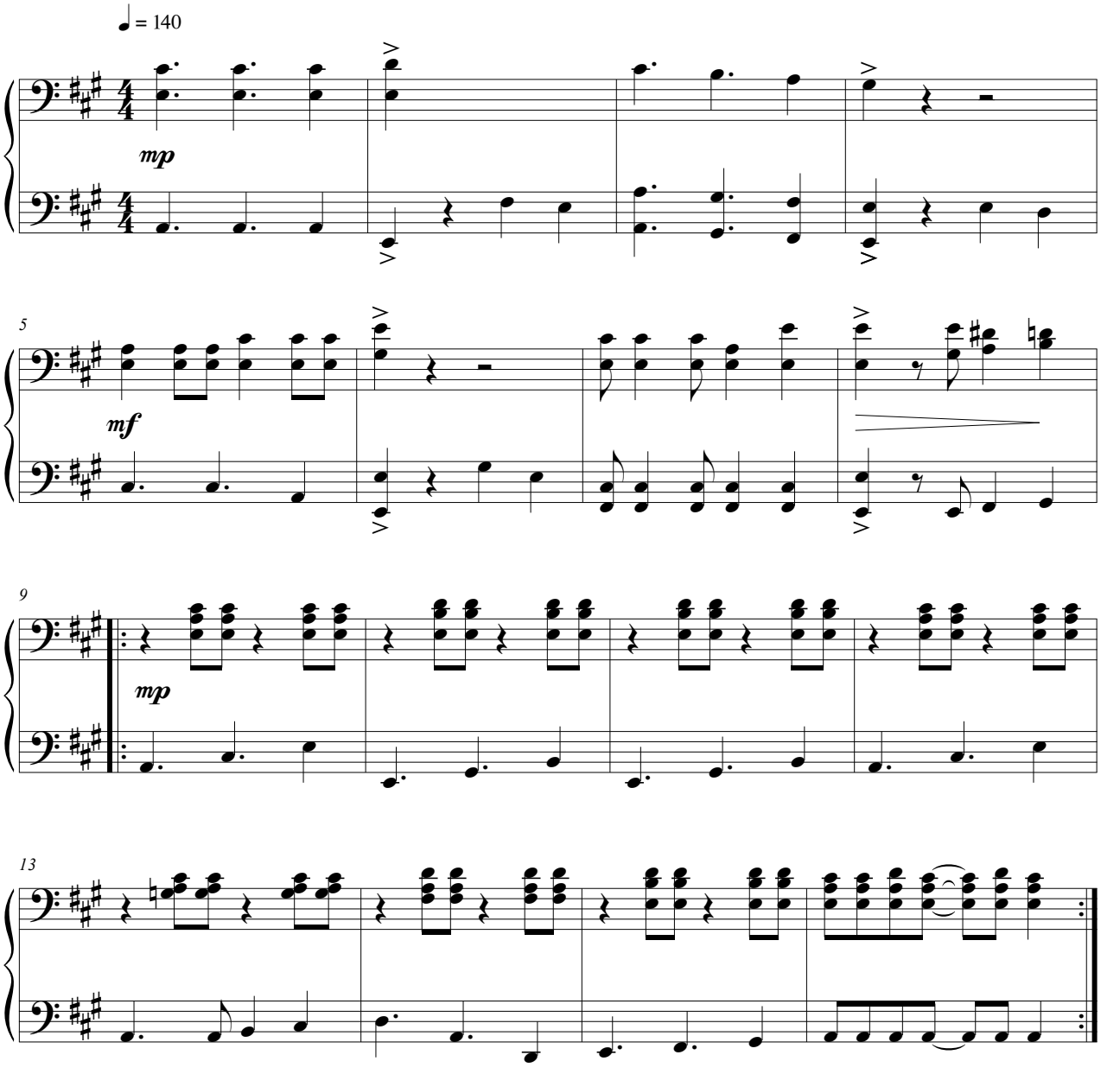
- Básico

DAVID JUEGA

Piano secondo

Calypso

Rogelio Alberto García

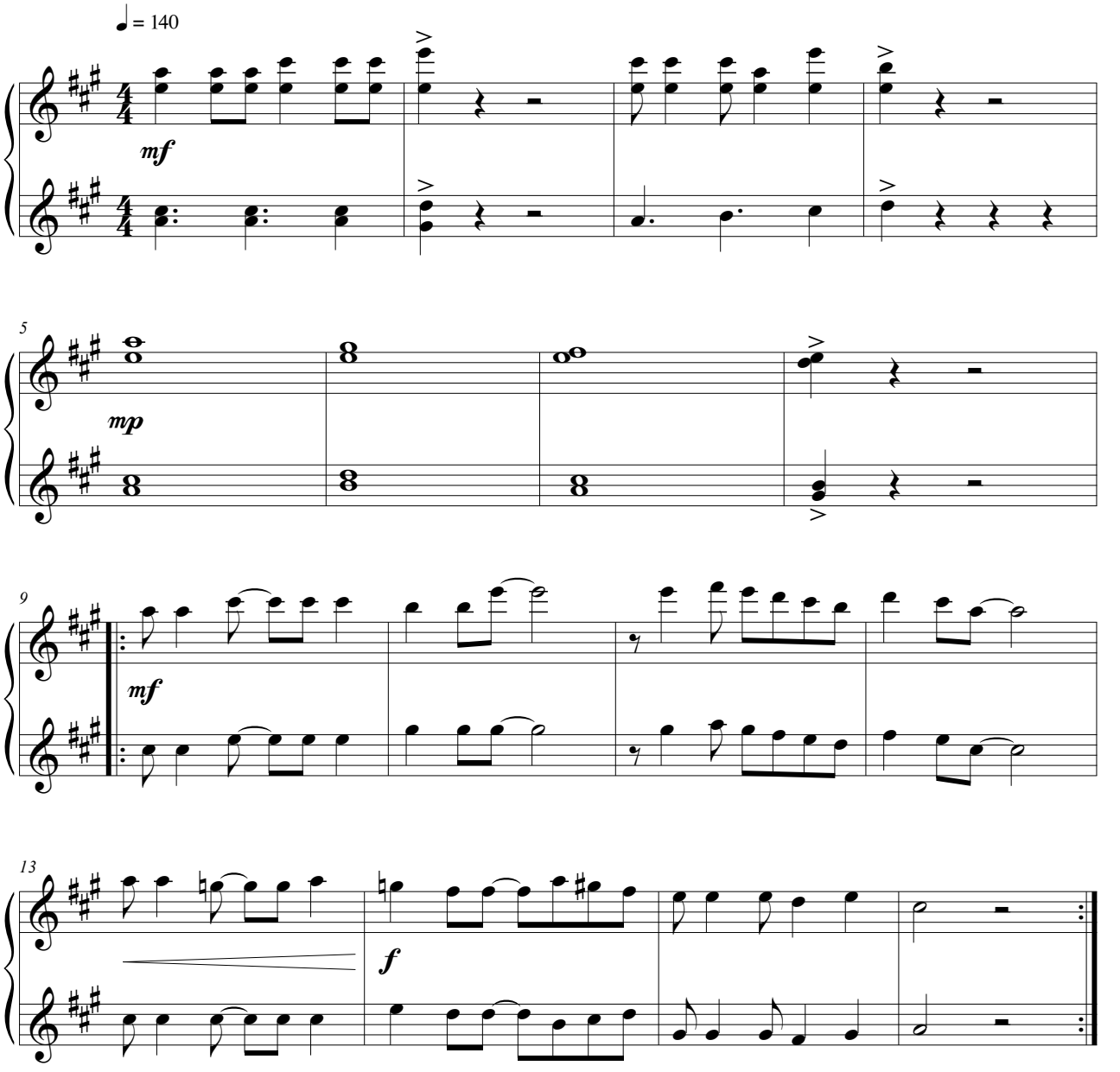


DAVID JUEGA

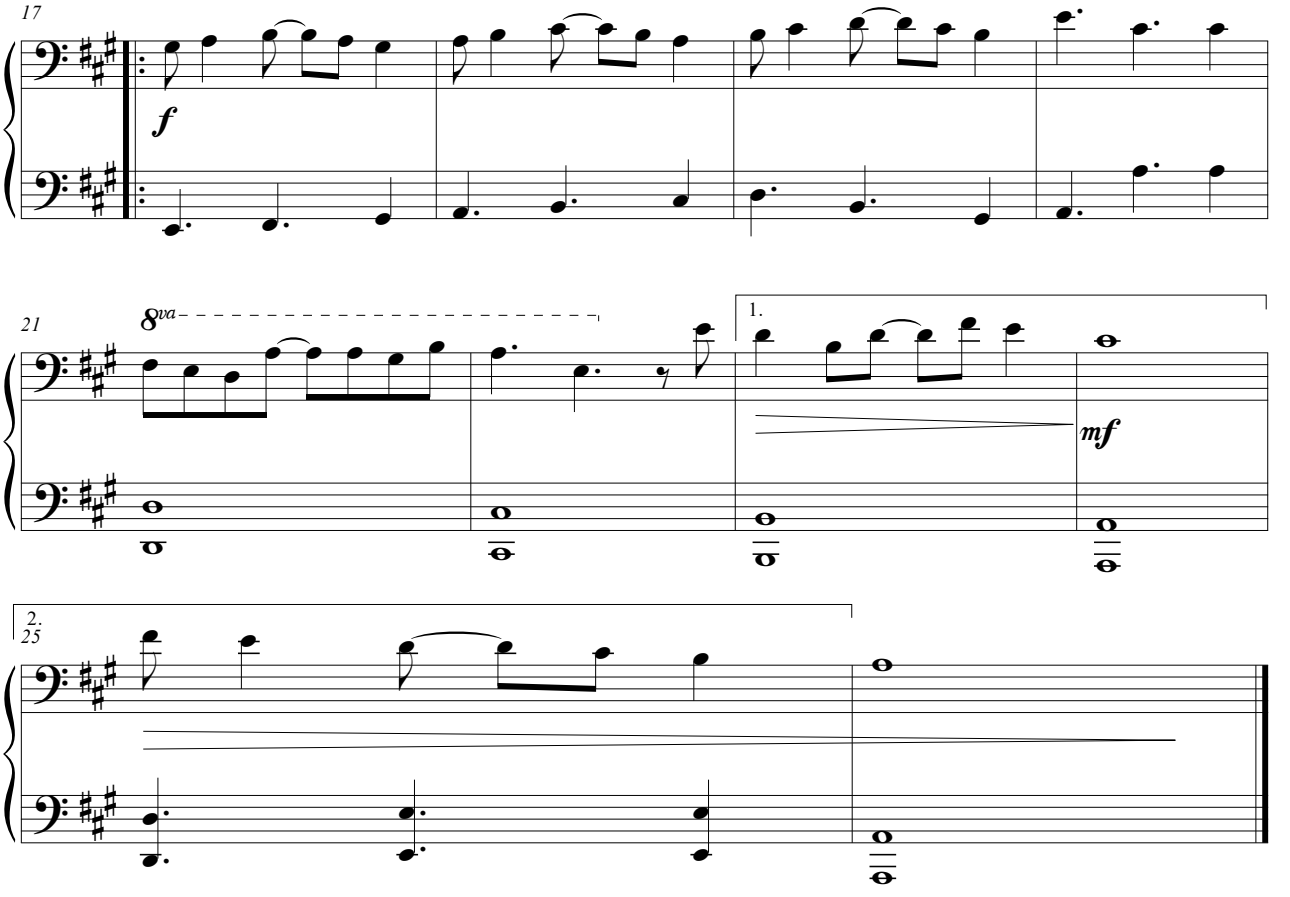
Piano primo

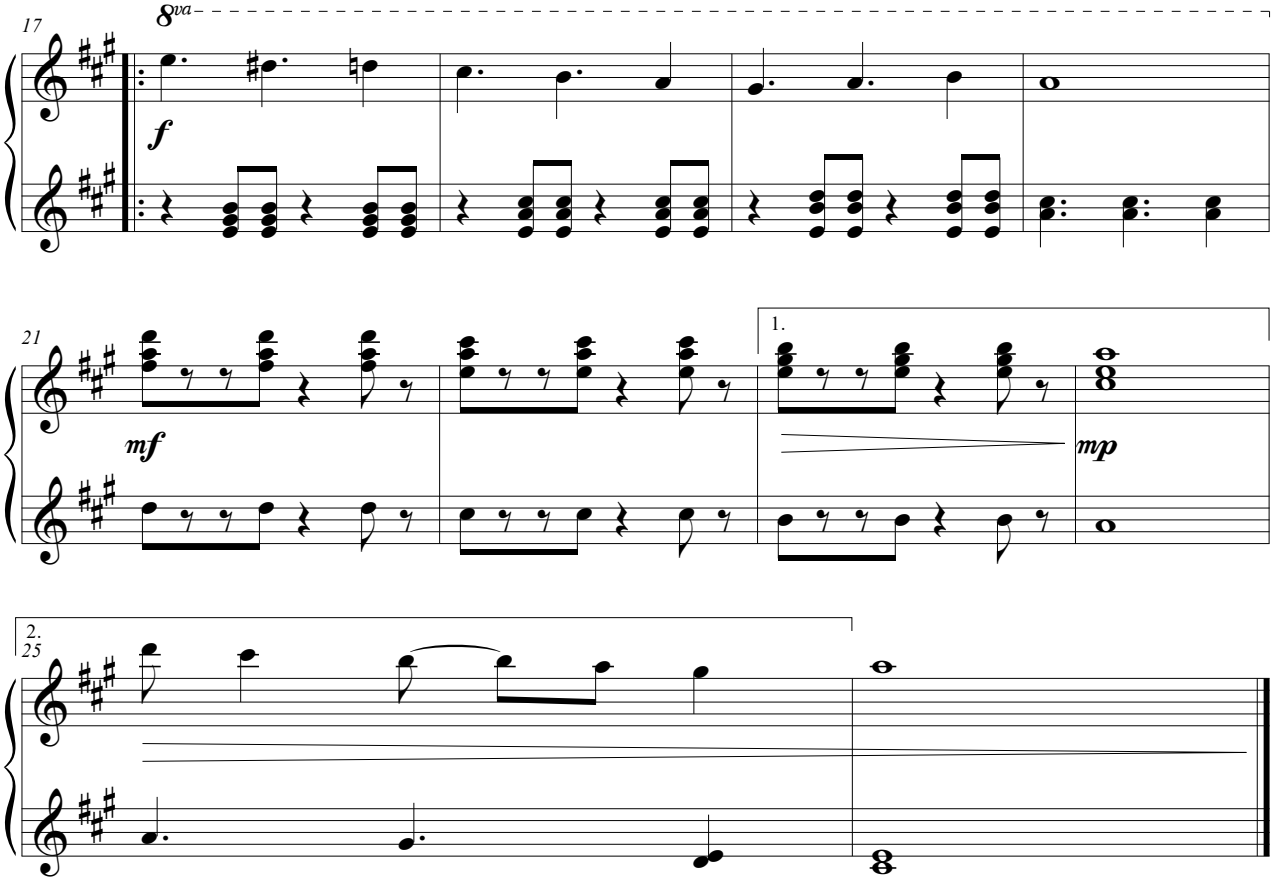
Calypso

Rogelio Alberto García



DAVID JUEGA




17
8va
f
21
mf
1.
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 arpegios y segunda parte retoma la base rítmica de la sección A
- Grados conjuntos y saltos de 3 y 5 dentro del diseño melódico y arpegios según la progresión armónica

Características texturales de la obra

- Textura principal: acompañamiento y melodía

Tonalidad

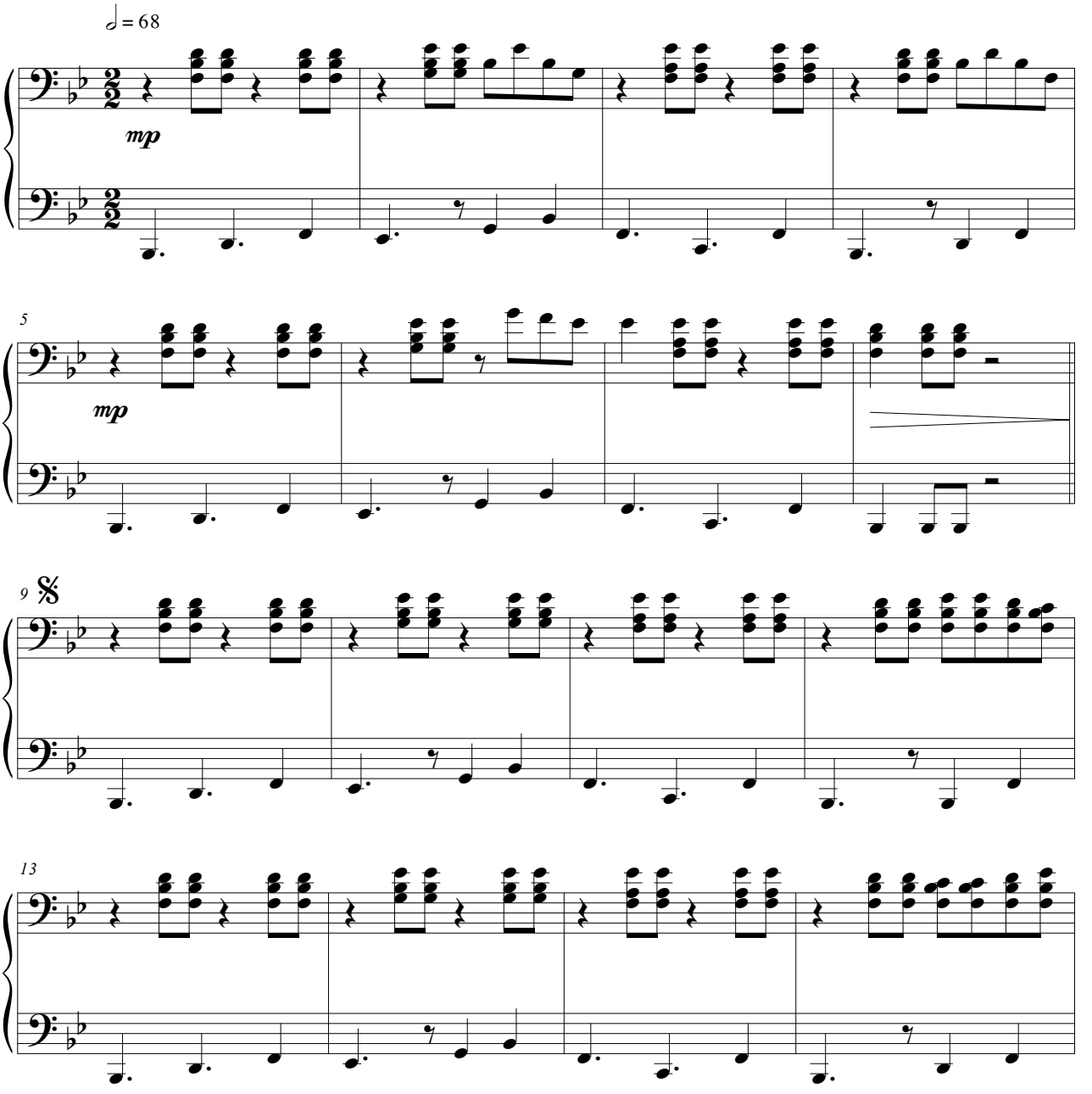
- Si b mayor

Nivel

- Básico

BEAUTIFUL SAN ANDRES

Piano secondo | Calypso | María Cecilia Francis Hall

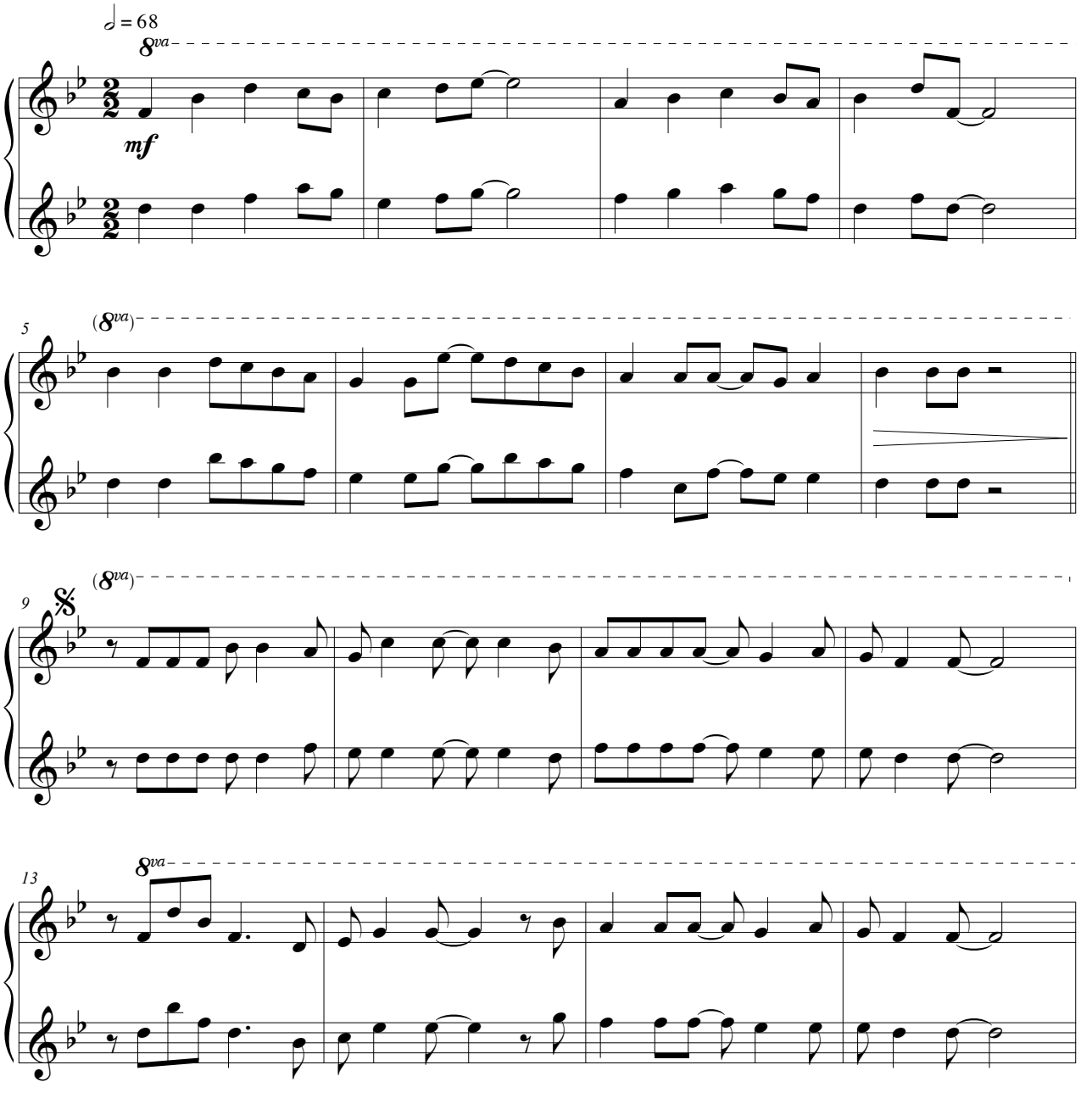


BEAUTIFUL SAN ANDRES

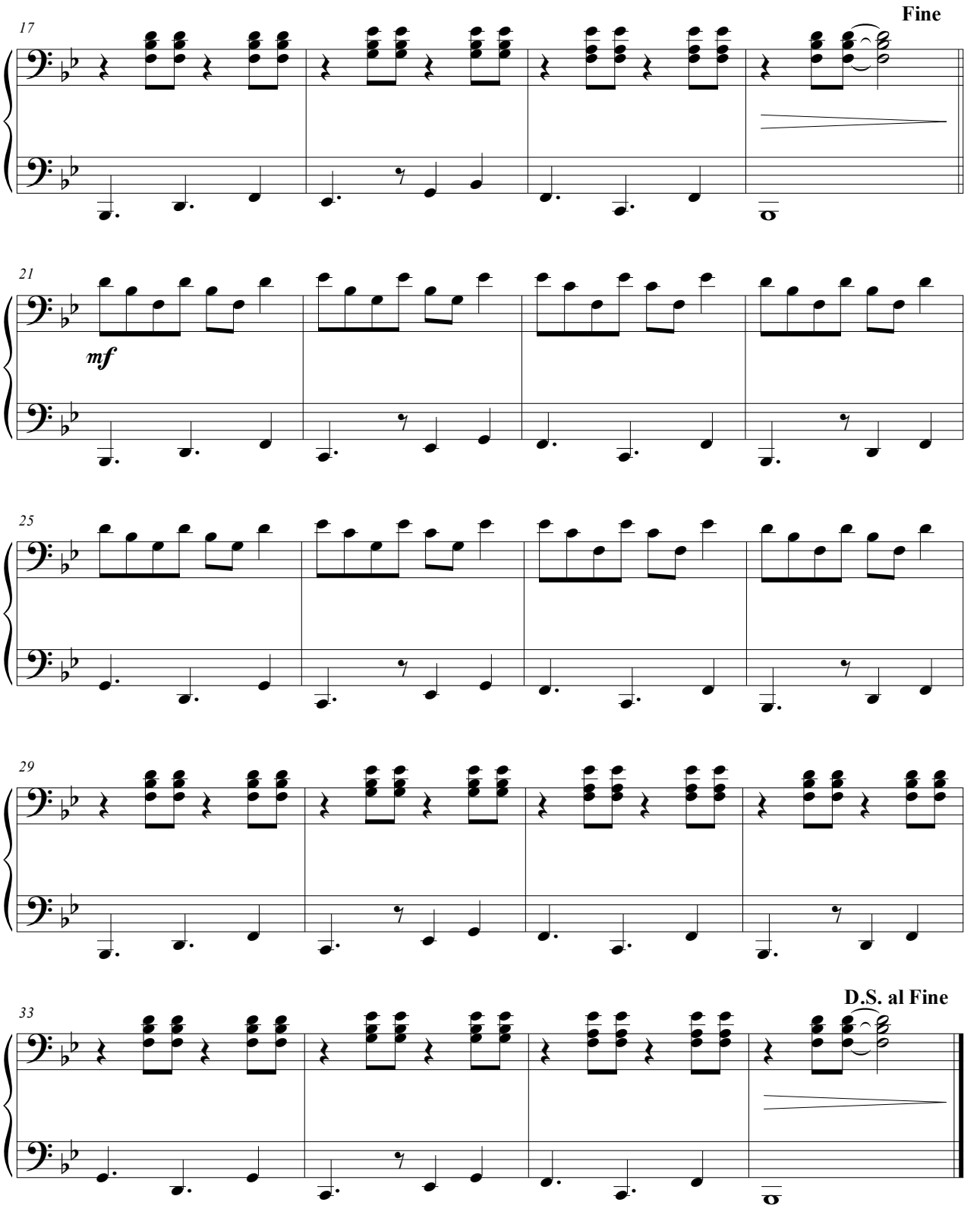
Piano primo

Calypso

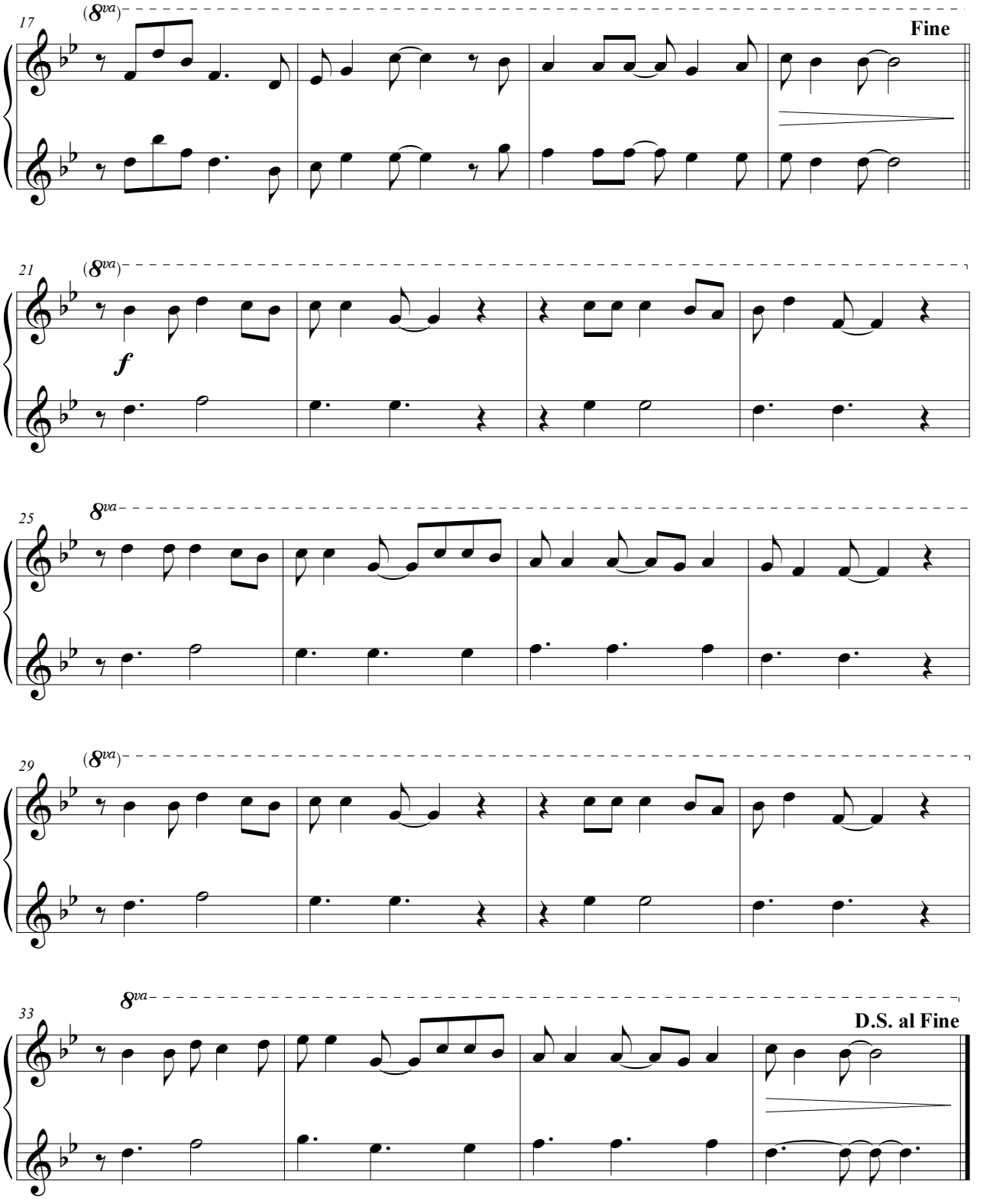
María Cecilia Francis Hall



BEAUTIFUL SAN ANDRES



BEAUTIFUL SAN ANDRES



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 boníiito, 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 rítmos internacionales y autóctonos*. Bogotá: Planeta.

Lozano, L. S. (2015). *El corno frances en las músicas del Pacifico norte colombiano: porro chocoano y abozao* (Monografia de pregrado). Universidad Pedagogica 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 Pacifico 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 >