

**CREACIÓN DE LA OBRA “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA
SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR
TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA**

GERMAN ARMANDO PAREDES AVELLA



UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

ESCUELA DE MÚSICA

SANTIAGO DE CALI

2014

**CREACIÓN DE LA OBRA “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA
SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR
TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA**

GERMAN ARMANDO PAREDES AVELLA

Trabajo de Tesis Presentado para Optar al Título de: “Maestro en Música”

Asesor

**Maestro Rodolfo Ledezma Aragón, Especialista en Composición Musical y
Magister en Filosofía**

UNIVERSIDAD DEL VALLE SECCIONAL CALI

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

ESCUELA DE MUSICA

CALI

2014

Notas de aceptación

Firma del jurado

Firma del jurado

DEDICATORIA

Dedico este trabajo principalmente a Dios, por haberme dado la vida y permitirme el haber llegado hasta este momento tan importante de mi formación profesional y mostrarme día a día que con dedicación, humildad, paciencia y sabiduría todo es posible. A mi Madre Rosa Amelia por su amor y ser el pilar de mi existencia en el amor por la música. A mi Padre Jaime quien con sus consejos ha sabido guiarme para culminar mi carrera profesional, por demostrarme siempre su cariño y apoyo incondicional. A Lucy quien me abrió su corazón de amiga, formadora y maestra; a la cual debo mi disciplina y constancia para afrontar los retos que se me han presentado a lo largo de mi vida.

A Juan de Cruz, José Alberto, Jaime, Miguel Ángel y Esperanza por su luz, por compartir momentos significativos conmigo estando prestos a escucharme, a darme sus consejos y ayudarme en cualquier momento.

A mis maestros Miguel Duarte Figueroa y Alfonso Dávila Ribeiro quienes con sus consejos, visión crítica de muchos aspectos cotidianos de la vida, su rectitud en su profesionalismo como amigos y docentes, han ayudado a formarme cada día como músico, persona e investigador a través de la doctrina, la apreciación y la búsqueda incansable del conocimiento.

A mis Compadres Wilson y Yesit, que siempre tuvieron una palabra y una melodía de aliento en los momentos difíciles compartiendo conmigo el más grande regalo, su amistad. A Luz quien con su amor y paciencia, su apoyo y ternura por compartirme su corazón.

..."porque no importa cuanto corran los demás o lo largo del camino... si lo importante es que nunca te canses de caminar para llegar a tu destino"...*Lucy Rodríguez*

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de tesis primeramente agradezco a ti Dios por bendecirme con este bello don para llegar hasta donde he llegado, como artífice del logro de este sueño anhelado.

A la UNIVERSIDAD DEL VALLE por brindarme la oportunidad de capacitarme en su campus académico para alcanzar mi título profesional.

A mi Director de tesis, Maestro Rodolfo Ledezma por su esfuerzo y dedicación, quien con sus conocimientos, experiencia, comprensión, paciencia y motivación ha logrado en mí alcanzar un lenguaje propio e ideales sonoros en esta composición, gracias por la dirección de este trabajo, por su apoyo para finalizar mis estudios con éxito. A la Maestra Verónica Ramirez quien con su conocimiento y carácter, cariño, amistad y aprecio, inspiraron en mí su sello de disciplina y el deseo de canalizar la motivación y la apreciación del arte musical pianístico.

También me gustaría agradecer a mis profesores durante toda mi carrera profesional porque todos han aportado con su conocimiento a mi formación, gracias por sus consejos, su enseñanza y más que todo por su amistad, comprensión y apoyo.

Son muchas las personas que han formado parte de mi vida profesional a las que me encantaría agradecerles su amistad, consejos, apoyo, ánimo y compañía en los momentos más difíciles de mi vida. Algunas están aquí conmigo y otras en mis recuerdos y en mi corazón, sin importar en donde estén quiero darles las gracias

CONTENIDO

	Pag.
INTRODUCCIÓN	12
1. OBJETIVOS	14
1.1 OBJETIVO GENERAL	14
1.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	14
2. MARCO DE REFERENCIA	14
2.1 ANTECEDENTES.....	14
2.1 .1 BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LAS BANDAS EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL	14
2.1 .2 LAS BANDAS MUSICALES EN COLOMBIA.....	16
2.1 .3 LA CREACIÓN PARA BANDAS EN COLOMBIA.....	19
2.1 .4 A NIVEL LOCAL	20
2.2 MARCO HISTÓRICO.....	20
2. 2 .1 MARCO HISTÓRICO GENERAL	20
2.2 .2 MARCO HISTÓRICO ESPECIFICO	21
2. 3 MARCO TEORICO	21
3. ASPECTOS METODOLOGICOS	23
3.1. DEFINICIÓN DEL TIPO DE INVESTIGACIÓN	23
3.2 FASES DE LA INVESTIGACIÓN	23
3.3 METODOLOGIA.....	24
3.4 PROCESOS DE INTERVENCIÓN DE LOS NIVELES ESTRUCTURALES DE LA OBRA “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”	24
4. “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA	26
4.1 COMPONENTES DE LOS GENEROS A SER INTERVENIDOS	26

4.2	EL PASILLO.....	36
4.2.1	ASPECTOS RELEVANTES DEL GENERO DE PASILLO	36
4.2.1.1	ASPECTO MELÓDICO	36
4.2.1.2	ASPECTO RÍTMICO.....	37
4.2.1.3	ASPECTO ARMÓNICO.....	40
4.2.1.4	ASPECTO FORMAL	41
4.3	EL PAJARILLO	41
4.3.1	ASPECTOS RELEVANTES CON EL GENERO DE JOROPO	41
4.3.1.1	ASPECTO RÍTMICO Y ARMÓNICO.....	46
4.3.1.2	ASPECTO MELÓDICO	46
4.3.1.3	ASPECTO INSTRUMENTAL.....	47
4.3.1.4	ESTRUCTURA ARMÓNICA.....	48
4.3.2	LOS TIPOS DE GOLPE.....	51
4.3.2.1	EL GOLPE CORRIO O POR CORRIDO.....	51
4.3.2.2	EL GOLPE DE SEIS O POR DERECHO.....	52
4.3.3	EL PAJARILLO SUBGÉNERO DEL GOLPE DE JOROPO	52
4.3.3.1	ASPECTO MELÓDICO	53
4.3.3.2	ASPECTO RÍTMICO.....	53
4.3.3.3	ASPECTO ARMÓNICO.....	57
4.4	EL CURRULAO	57
4.4.1	LO VOCAL E INSTRUMENTAL	59
4.4.1.1	MATERIALIDAD Y FUNCIÓN INSTRUMENTAL EN EL GÉNERO....	59
4.4.1.2	LA MARIMBA COMO ELEMENTO ARTICULADOR	62
4.4.2	EL CURRULAO O “BAMBUCO VIEJO”	62
4.4.2.1	ASPECTO RÍTMICO.....	64
4.4.2.2	ASPECTO MELÓDICO	65
4.4.2.3	ASPECTO ARMÓNICO	67
4.4.2.4	ESTRUCTURA GENERAL DEL CURRULAO (BAMBUCO VIEJO)....	68
4.5	LA CUMBIA.....	69

4.5.1	LA CUMBIA A RITMO DE GAITA	70
4.5.1.1	ESTRUCTURA RITMO-MELÓDICA	72
4.5.1.2	ESTRUCTURA MELÓDICA	75
4.5.1.3	ASPECTO INSTRUMENTAL.....	75
4.5.1.4	ESTRUCTURA FORMAL	79
5	ANÁLISIS DE LA OBRA: “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA... ..	83
5.1	INTRODUCCIÓN	83
5.1.1	EL SONIDO	83
5.1.2	LA ARMONIA.....	83
5.1.3	LA ESTRUCTURA.....	84
5.1.4	LA MELODIA.....	84
5.1.5	EL RITMO.....	86
5.2	PRIMERA PARTE “PASILLO”	87
5.2.1	EL SONIDO	87
5.2.1.1	SONIDO GRAN DIMENSIÓN	87
5.2.1.2	SONIDO MEDIANAS DIMENSIONES	87
5.2.1.3	SONIDO PEQUEÑAS DIMENSIONES	90
5.2.2	CUADRO ESTRUCTURAL.....	91
5.2.3	LA ARMONÍA.....	91
5.2.3.1	ARMONÍA GRAN DIMENSIÓN	91
5.2.3.2	ARMONÍA MEDIANAS DIMENSIONES	92
5.2.3.3	ARMONÍA PEQUEÑAS DIMENSIONES	93
5.2.4	LA MELODIA.....	98
5.2.4.1	SECCION “A”	98
5.2.4.2	SECCION “B”	100
5.2.5	EL RITMO.....	100
5.3	SEGUNDA PARTE “PAJARILLO”	102

5.3.1	EL SONIDO	102
5.3.1.2	SONIDO GRAN DIMENSIÓN	102
5.3.1.3	SONIDO MEDIANAS DIMENSIONES	103
5.3.1.3	SONIDO PEQUEÑAS DIMENSIONES	110
5.3.2	CUADRO ESTRUCTURAL.....	115
5.3.3	LA ARMONÍA	116
5.3.3.1	ARMONÍA GRAN DIMENSIÓN	116
5.3.3.2	ARMONÍA DIMENSIONES MEDIAS	117
5.3.4	LA MELODIA.....	122
5.3.4.1	LA MELODIA GRAN DIMENSIÓN	122
5.3.4.2	LA MELODIA MEDIANAS DIMENSIONES	122
5.3.4.3	LA MELODIA PEQUEÑAS DIMENSIONES	131
5.3.5	EL RITMO.....	136
5.4	TERCERA PARTE “BAMBUCO VIEJO” – “CURRULAO”	138
5.4.1	EL SONIDO	138
5.4.1.1	SONIDO GRAN DIMENSIÓN	138
5.4.1.2	SONIDO MEDIANAS DIMENSIONES	139
5.4.1.3	SONIDO PEQUEÑAS DIMENSIONES	140
5.4.2	CUADRO ESTRUCTURAL.....	141
5.4.3	LA ARMONÍA	141
5.4.3.1	LA GLOSA	142
5.4.3.2	EL ARRULLO	143
5.4.4	LA MELODIA.....	143
5.4.4.1	LA MELODIA GRAN DIMENSIÓN	143
5.4.4.2	LA MELODIA DIMENSIONES MEDIAS	143
5.4.4.3	LA MELODIA PEQUEÑAS DIMENSIONES	147
5.4.5	EL RITMO.....	151
5.5	CUARTA PARTE “CUMBIA”	153
5.5.1	EL SONIDO	153

5.5.1.1	SONIDO GRAN DIMENSIÓN	154
5.5.1.2	SONIDO MEDIANAS DIMENSIONES	155
5.5.1.3	SONIDO PEQUEÑAS DIMENSIONES	155
5.5.2	CUADRO ESTRUCTURAL.....	155
5.5.3	LA ARMONÍA.....	156
5.5.3.1	ARMONÍA DIMENSIONES MEDIAS	156
5.5.4	LA MELODIA.....	158
5.5.4.1	LA MELODIA GRAN DIMENSIÓN	158
5.5.4.2	LA MELODIA DIMENSIONES MEDIAS	158
5.5.5	EL RITMO.....	159
5.6	CODA	159
5.6.1	EL SONIDO	159
5.6.2	LA ESTRUCTURA.....	160
5.6.3	LA ARMONIA.....	160
5.6.4	LA MELODIA.....	162
5.6.5	EL RITMO.....	162
6.	ESTRUCTURA GENERAL DE INTERVENCION Y CRESIMIENTO REALIZADA EN LA OBRA: “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA.....	162
7.	GION DE LA OBRA: “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA.....	164
8.	SCORE DE LA OBRA: “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA.....	165
9.	CONCLUSIONES	166
	BIBLIOGRAFIA.....	169

LISTA DE FIGURAS176

LISTA DE ANEXOS180

INTRODUCCIÓN

Los hábitos, los saberes y las formas de expresión de un grupo social están determinados por parámetros éticos y estéticos de su entorno, así mismo, la música, que es una manifestación estética, que legitima y fortalece los principales valores de todo grupo cultural en concordancia con su tradición, crea espacios de intersección entre los valores populares culturales y los espacios públicos y privados en un común acuerdo junto a las expresiones musicales de los contextos locales.

Al indagar la forma como se fabrican los capachos en el llano o se le pregunta a un fabricante de gaitas, cuál es el tamaño adecuado para la caña de una gaita, es normal que se presenten descripciones muy asociadas y comparativas al medio que rodea al fabricante y músico, sin medidas exactas, estira su brazo y señala la longitud ideal, así mismo, no hay dos gaitas iguales en el Atlántico, ni dos marimbas de chonta iguales en el Pacífico sur, ni dos golpes de tambor iguales o exactos o dos “abozaos” idénticos en el Chocó. Las músicas tradicionales son tan variadas y con tan variados instrumentos y diversas las formas, que cada uno de sus intérpretes permite evidenciar la riqueza tradicional musical en cada región Colombiana.

La música popular tradicional surge de las relaciones de las personas y comunidades con su paisaje, con sus hechos y vivencias colectivas; lo cual comunica lo que las personas de cada región viven, sienten, piensan e imaginan, así mismo se convierte en símbolo de identidad cultural, emocional, estético y social de individuos que por años comparten una manera de vivir creando, en resumen; el saber ancestral con las prácticas espontáneas cotidianas tradicionales, se convierten en patrimonio de todos y parte esencial del afecto, la comunicación y fuente o principio inspirador de jóvenes compositores que intervienen dichos aspectos como vínculo expresivo de su propio lenguaje.

Al Hablar de Música Popular Tradicional se debe entender que es un tipo de manifestación artística que se evidencia en la práctica con un fuerte arraigo, con características de permanencia y vigencia en la relación espacio-tiempo, dicho de otra manera, es toda la producción sonora que está aferrada a procesos

históricos, sociales, económicos y culturales, y que es mucho más complejos de lo que realmente creemos. Es triste notar que un gran número de obras de nuestra música Colombiana tradicional estén en vía de extinción y otras permanezcan en el peor de los olvidos, es de ellas que construimos los nuevos discursos musicales innovadores o contemporáneos como los que se presentan en este trabajo compositivo y así mismo, no podemos crear, ni producir nuevas músicas, si desconocemos nuestro pasado musical, son ellas, el patrimonio y legado para las nuevas generaciones de pedagogos, investigadores, compositores, músicos y directores que nos sucedan .

Con el avance de la tecnología y tecnificación en todo ámbito de la vida cotidiana, el mundo se ha transformado en un lugar mucho mas dinámico y veloz influenciando así mismo a la música y a su producción, hoy, la música artificial en donde una maquina automatizada esta tomando el lugar del compositor y la originalidad del músico, presentan lo artificioso o virtual a manera de símbolo o tendencia, o simplemente una imposición por la dominación cultural de turno, que desvincula lo que encierra “el ser del ser” ante su sociedad¹, su expresión comunicativa y su personalidad. Es aquí donde la tradición y lo popular, lo cosido y lo crudo permiten el resurgir de nuevos y elaborados discursos musicales, que vinculados a la academia, permiten pernear las capas sociales que en muchos casos, son carentes de sentido de pertenencia hacia nuestra identidad cultural.

Partiendo de la propia experiencias en la interpretación de géneros tradicionales y populares de la música Colombiana, así como el estudio y la necesidad de un análisis con el que se puede asociar la academia y la interacción de los diferentes elementos que conforman el lenguaje musical, presento a través de esta obra herramientas hacia un camino de búsqueda de enfoques que posibiliten un discurso musical constructivo desde un contexto histórico determinado hasta el conocimiento específico, según los géneros presentados. El análisis y metodologías aprendidas, así mismo, la puesta en práctica de los elementos contrastantes y teorías modernas, permitieron la aplicabilidad de una base metodológica hacia categorías conceptuales musicales mas elaboradas que son expuestas en cada movimiento de la actual obra, por otra parte, esta intervención musical busca exponer la manera como estos cambios de género a género se materializan o se relacionan musicalmente.

¹ Lombardi Satriani Luigi, Apropiación y Destrucción de la Cultura de las Clases Subalternas, Casa Editora Nueva Imagen México 1978

1. OBJETIVOS

1.1. OBJETIVO GENERAL:

- Crear la obra “Abstracciones Sonoras para Banda Sinfónica”, basada en los géneros de la música popular tradicional colombiana: Pasillo, Pajarillo, Currulao y Cumbia.

1.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Conocer las estructuras básicas de los géneros populares tradicionales colombianos: Pasillo, Pajarillo, Currulao y Cumbia.
- Intervenir la obra “Abstracciones Sonoras para Banda Sinfónica” desde los niveles rítmico, armónico, melódico y formal.
- Producir discursos musicales contemporáneos a partir de géneros populares tradicionales colombianos.
- Crear esta obra musical orientándola a la consolidación del repertorio bandístico colombiano.
- Realizar conductor, los guiones y scores para cada uno de los géneros tradicionales a intervenir.
- Intervenir los géneros tradicionales mencionados desde las armonías contemporáneas.

2. MARCO DE REFERENCIA

2.1 ANTECEDENTES:

2.1.1 Breve Reseña Histórica de las Bandas en el Contexto Internacional.

Las bandas han tenido presencia desde hace mucho tiempo en la historia de la humanidad. En principio, fueron esencialmente militares y su origen se remonta a

los primitivos pueblos que ya desde lejanas edades se sirvieron de instrumentos bélicos que despertaran su ardor combativo y llamaran a los guerreros a la lucha.

El maestro y prestigioso director de banda de origen venezolano José Ignacio Pérez Perazzo en su libro titulado: Las Bandas: Semblanza de una gran historia, dice al respecto: "...los testimonios escritos, pinturas y grabados sobre el empleo de los músicos en las operaciones militares, es tan viejo como el mismo arte de la guerra, nos demuestran que estos desempeñaban horrorosamente su papel en la batallas de las antiguas civilizaciones..", para esta época se conoce la existencia de grupos de músicos profesionales entre los hebreos (año 5.650 a.C.) que usaban para los fines del culto en el templo, una trompeta de plata denominada Jazozra (trompeta de plata, de uso en el Templo) y también una trompa o cuerno de carnero sin boquilla, llamada Shofar (cuerno de carnero sin boquilla, para usos rituales) e instrumentos de percusión como el Tof (antiguo tambor hebreo) y el Pa`amon, campanilla de los príncipes tribales. El Torá (La Biblia) nos ofrece numerosas menciones y referencias originales acerca de la importancia de la música y de los diferentes usos musicales (p.e. Gén. 4, 21; Gén. 31, 27; Ex. 15, 1-20; I Sam. 18, 6-7; I Sam. 10, 5; Ecl. 2, 8; Job 21,12; Números 10; Jueces 7, 19; I Samuel 16, 23; II Samuel 1, 17; II Samuel 6, 5; Josué 6; Salmos 108,3; 149,3) y formas rituales de tocar y cantar...". A este respecto José Franco Ribate, distinguido maestro y director de la Banda Municipal de Bilbao (España) dice: "...los instrumentos más antiguos serían simplemente un cuerno horadado, como el Schofar o Karen hebreo, cuerno de carnero, a cuyos potentes sonos se abatieron las murallas de Jericó.

En Grecia, la trompeta de metal llamada Salpinx era tenida en cuenta como instrumento heráldico y guerra; era recta, y parece haber sido importada por los Tirrenos, que de una manera u otra la habían tomado de los egipcios.

En la Edad Media, y traída a Europa por los cruzados, aparece la flauta travesera, esta era utilizada por la milicia y se acompañaba de un tambor. Los Cruzados traían consigo otro instrumento empleado con fines militares: lo que hoy conocemos como timbales, que en la India y entre árabes se usaban desde una época muy antigua y contribuyeron con el desarrollo instrumental.

A la vez que se formaban y perfeccionaban las bandas propias de la infantería, surgían otras agrupaciones adecuadas a los Cuerpos de Caballería; estas (llamadas fanfares) sólo empleaban instrumentos de metal..."

Hoy en día países como España, Francia, Holanda, Japón, Estados Unidos entre otros son líderes y pioneros en el desarrollo y la perfección de estéticas y técnicas que las han llevado a liderar los procesos de avanzada extendidas a otros países. De esta manera las bandas de música, arraigadas en su primitivo militar se independizan y dan lugar a numerosas bandas particulares y municipales que hoy en día conocemos.

Obras de carácter sinfónico escritas e intervenidas para bandas Sinfónicas en los países de Alemania, España, Portugal y Estados Unidos, han sido interpretadas por nuestras bandas musicales desde hace tres décadas a través de adaptaciones. Hoy en día países como España, Francia, Holanda, Japón, Estados Unidos entre otros son líderes y pioneros en el desarrollo y la perfección de estéticas y técnicas que las han llevado a liderar los procesos de avanzada extendidas a otros países. De esta manera las bandas de música, arraigadas en su primitivo principio militar se independizan y dan lugar a numerosas bandas particulares y municipales que hoy en día conocemos. No existe en nuestro entorno una ciudad ni un pueblo que no necesite o no considere indispensable la utilidad de una o varias bandas de música para la celebración de sus fiestas.

2.1.2 Las Bandas Musicales en Colombia

En Colombia las bandas han tenido presencia histórica desde la época de la Independencia. Durante la campaña libertadora entre 1.819 a 1.823 casi todos los batallones contaban con cornetas y tambores como formato instrumental básico. Al respecto el historiador, musicólogo e investigador José Ignacio Perdomo añade: “...Los historiadores de las época de la emancipación, refiere que en medio del fragor de los combates nada impulsaban con más vigor a los soldados, en pos de la consecución de la victoria, como los aires del bambuco, tocando por la escaza y diezmada banda de los batallones...” entre las piezas ejecutadas en la batalla de Boyacá, ocupa un lugar principal la famosa contradanza denominada por esta razón La Vencedora...”

En síntesis estas bandas no contaban más que con un clarín, algunos pífanos y dos o tres tambores o percusiones. A partir del siglo XIX las bandas toman algunos cambios respecto al instrumental que las constituye, esto debido a la importación de nuevos instrumentos de vientos. La importación dio origen a un nuevo tipo de banda denominada según las investigaciones del musicólogo Egberto Bermúdez: “...Bandas de armonía o de Música, que tenían para este

momento un repertorio y un lugar muy claro en los espectáculos públicos de las ciudades europeas y norteamericanas. Este modelo se siguió en la ciudad y-- como se menciona en el aparte relacionado con los conciertos públicos—ya para las décadas de 1.860 y 70, las dos bandas de la ciudad (la de Milicias y la del Batallón Auxiliar) comenzaron a efectuar sus retretas o presentaciones públicas...”

Con este movimiento se da de alguna manera el inicio de pequeños conjuntos de música de baile. Según el historiador Eugenio Díaz, indica la presencia de un pequeño conjunto con instrumentos de banda para un baile en la pascua de Navidad en Chapinero. Para el 20 de Julio de 1.875 día de la independencia se tiene datos históricos de la presentación de una pequeña banda de aproximadamente 10 personas donde por primera vez se observan instrumentos viento-metales tales como trompas, bombardinos y trompetas.

Durante el siglo XX se contrata al maestro italiano Manuel Conti para organizar las bandas de músicas. “...En compañía de sus hermanos Egidio y Emilio fundaría en 1.890 la Casa Musical Conti Hermanos. Durante su vida en la ciudad se mantuvo una orquesta y fue director de la banda nacional hasta su muerte. En 1.913 por decreto presidencial se fusionaron dos bandas militares de la ciudad de Bogotá para crear la llamada banda del conservatorio, que posteriormente sería la Banda Nacional. A la muerte de Conti, esta fue dirigida por Andrés Martínez Montoya...”: Egberto Bermúdez en Historia de la Música en Santa Fe de Bogotá comenta: “los aportes significativos del maestro Conti dan pie para consolidar nuevos procesos y conformación de nuevas bandas en otras ciudades como Tunja, Medellín, Cali, Manizales e Ibagué”.

A mediados del siglo XX en la capital de la república se fusionó la banda de la Policía Nacional y la Banda Nacional dirigidas por Dionisio González y José Rozo Contreras. La fusión de estas bandas conformó una sola integrada por aproximadamente 100 músicos y con ello se dio inicio a la creación de la Banda Sinfónica Nacional bajo la dirección titular del maestro Rozo Contreras.

La formación académica del maestro Rozo, indiscutiblemente selló un nuevo paradigma en la intervención orquestal, instrumental, arreglística y compositiva en favor de la música popular colombiana. Su producción musical abrió horizontes para los nuevos creadores de repertorio para las bandas musicales así como a nuevos directores como el Maestro Miguel Duarte Figueroa. Los repertorios iniciales que consistían en marchas militares, canciones patrióticas, se le sumaron

los géneros nacionales tales como bambucos, pasillos, guabinas, torbellinos, como también las músicas conocidas como “costeñas”. Desde finales del siglo pasado hasta el presente se han dado importantes giros en los repertorios estilos y formatos debido a los procesos de transformación socio-cultural por los cuales ha pasado el país.

En el presente siglo contamos con un importante legado de bandas que muestran diferentes tipos de niveles de organización, desarrollo y conformación. Algunas que se forman de paso para un evento en particular, hasta otras que están sujetas a condiciones institucionales. Entre estas podemos encontrar: Bandas Universitarias, Bandas Departamentales, Bandas Municipales.

Hoy en día Colombia es un país reconocido en América Latina como potencia bandística. Esto gracias a las políticas culturales diseñadas por parte del programa Nacional de Bandas del PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA del Ministerio de Cultura “...la banda de músicos posibilita la integración de los actores sociales de las localidades, orientando y proyectando sus tradiciones y nuevas propuestas culturales, trascendiendo las fronteras étnicas, políticas, económicas y estéticas. “Cada día en una nueva comunidad y municipio son apropiadas y recreadas por comunidades de todas las edades y ámbitos socioeconómicos”.

Actualmente, la banda de vientos, significa para muchos jóvenes en nuestro país la oportunidad para desarrollar un proyecto de vida en el entorno de su comunidad alrededor de la música, creando fuertes tejidos sociales. Según la información recopilada por el Área de Música del Ministerio de Cultura, existen en la actualidad aproximadamente 1215 bandas ubicadas en 838 municipios de todos los departamentos. Esto significa que el 76.4% de los municipios existentes, tienen bandas. De estas agrupaciones, se estima que cerca del 85% son juveniles e infantiles. El 15% restante son bandas conformadas por músicos mayores, presentes tanto a nivel urbano como rural. En el caso de las bandas en las sabanas de la región Caribe, Nariño, Huila y Tolima, donde se encuentran agrupaciones integradas por músicos formados en la tradición bandística...”: (Documento Conpes 3191 “Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas” DNP 2002. Datos actualizados a diciembre de 2004).

2.1.3 La Creación para Bandas en Colombia

El acto creativo está ligado a la producción de la mente humana, el ser humano en la tarea de aprender una disciplina artística necesita de unas condiciones materiales y espirituales para poder expresar su deseo creativo. La creación en el campo musical, es un acto que está ligado históricamente a las culturas y a las sociedades, por tanto, todo ser, tanto niño como adulto, está constantemente ligado a la creación. En consecuencia, se comprende cuán importante es hablar de creación en el campo de la formación de un ser humano. La música misma a través de la creación debe estar orientada a la formación integral del ser humano. El reconocido musicólogo y pedagogo Edgar Willems en las Bases Psicológicas de la Educación Musical escribe: “...El problema de la educación es vasto y complejo y la música merece ocupar en él un lugar importante. La música enriquece al ser humano por medio del sonido, del ritmo y de las virtudes propias de la melodía y la armonía; eleva el nivel cultural por la noble belleza que se desprende de las obras de arte, reconforta y alegra al oyente, al ejecutante y al compositor. La música favorece el impulso de la vida interior y apela a las principales facultades humanas: la voluntad, la sensibilidad, el amor, la inteligencia y al imaginación creadora...”

La intención de crear la obra “Abstracciones Sonoras para Banda Sinfónica”, enmarca todos los principios enunciados con anterioridad. Esto implica elaborar una obra que fuera de formar y consolidar procesos técnicos, gramaticales e imágenes sonoras, construya valores artísticos, éticos, estéticos y morales. Para la creación de una obra de este tipo es necesario en los momentos actuales tener en cuenta todo lo referente al contexto histórico-social, que aquí deberá ser abordado desde tres (3) ejes importantes a saber:

- 1- Eje Diacrónico
- 2- Eje Diatópico
- 3- Eje Diastrático²

Según Rolando Antonio Pérez de Fernández en su libro de texto La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina expresa: “...podemos afirmar que la transformación de las estructuras, las formas y los patrones rítmicos en

² El Eje Diacrónico, se encarga del estudio del fenómeno a través de su evolución en el tiempo, es decir, de su historicidad, el Eje Diatópico: representa el estudio variantes en el dicho ámbito, busca la diversidad de realizaciones y el Eje Diastrático representa el estudio de la diversidad según los estratos donde tenga lugar. TEMPORAL (eje *diacrónico*), GEOGRÁFICO (eje *diatópico*), SOCIO-CULTURAL (eje *diastrático*)

América Latina puede realizarse no sólo entre distintos períodos cronológicos (Eje diacrónico), sino también entre áreas geográficas diversas (Eje diatópico) y estratos socioculturales diferentes (Eje diastrático)...”

Por otro lado en el campo de la creación musical también es necesario tener en cuenta las siguientes categorías desde las cuales se debe intervenir la obra:

- 1- La composición
- 2- La arreglística;
- 3- La instrumentación
- 4- La orquestación.

Estas últimas categorías son tomadas del documento escrito por el maestro Alfonso Dávila Ribeiro titulado “POR UNA HERMENÉUTICA SONORA EN LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA”, material inédito, creado para los estudiantes de Elementos de Composición y Taller Instrumental de la Universidad Pedagógica Nacional.

2.1.4 A NIVEL LOCAL.

A nivel local no podríamos apartarnos de la obra compositiva de los Maestros Jerónimo Velazco y Luis Carlos Figueroa que abordaron diferentes formatos instrumentales y vocales. En el campo creativo para Banda Sinfónica no existe una copiosa producción fuera de las obras y arreglos de los maestros Hernán Clavijo y Alberto Guzmán.

2.2 MARCO HISTÓRICO

2.2.1 Marco Histórico General

En Colombia se cuenta con uno de los movimientos Bandísticos más numeroso, diverso y dinámico de América Latina, estas agrupaciones, remontan su presencia hacia finales del siglo XVIII, no solamente han sido las principales animadoras de las festividades (religiosas, actos protocolarios, etc.), sino que han representado un espacio simbólico de auto reconocimiento y pertenencia, de gran valor cultural para cientos de localidades en todo el territorio nacional³. Así mismo, el repertorio bandístico tradicional colombiano a nivel sinfónico, que debería ser aun mas prolifero, solo desde la época de los noventa se ha impulsado la trayectoria de

³ Manual para la Gestión de Bandas, Ministerio de Cultura – Republica de Colombia, Pág. 13

maestros y jóvenes compositores y arreglistas para este tipo de formato, surgiendo organismos administrativos que permiten la evolución en la conformación de bandas sinfónicas tomando como ejemplo los formatos utilizados en países como España, Argentina, México, Estados Unidos y Alemania

2.2.2 Marco Histórico Especifico

En la actualidad, aproximadamente mas de 2.100 bandas se ubican en 838 municipios de todos los departamento, esto significa que aproximadamente el 80% de los municipios existentes tienen bandas, las cuales se encuentran en la gran mayoría de este porcentaje, en las región Andina y en los departamentos de Antioquia, Boyacá, Caldas, Caquetá, la región Caribe Cundinamarca, Guaviare, Huila, Meta, Nariño, Norte de Santander, Putumayo, Santander, Tolima y Valle donde se encuentran agrupaciones integradas por músicos formados en la tradición bandística⁴. De las Bandas Sinfónicas que contamos en el país podemos afirmar la existencia por departamento de la zona andina en un promedio de existencia de cuatro a cinco bandas totalmente equilibradas tanto en el número de instrumentistas como en el nivel de interpretación que realizan estas en las obras, a lo cual me refiero clasificación No3 al No6.

Viendo el crecimiento de estas agrupaciones se viabiliza que el trabajo compositivo de estudiantes de la materia y la implementación de intervenciones tanto de música tradicional como popular, bajo paramentos académicos y culturales, sea mas que un trabajo de implementación y se convierta en una prioridad necesaria hacia la permanencia cultural de los nuestros géneros como acérrima herramienta en el continuo cambio de los tiempos.

2.3 MARCO TEORICO

En la música tradicional Colombiana se han observado estudios investigativos, libros de textos, tratados, archivos y audiovisuales que nos permiten acercarnos hacia la apreciación de los diverso géneros y sus tratamientos compositivos. Sin embargo, aunque sus autores son de reconocimiento académico, aún no se ha investigado del todo los caminos que permitan explorar más acerca de los estudios orientados a la producción compositiva-arreglística e instrumental-orquestal desarrolladas desde los centros de formación académica tales como

⁴ Corporación Nacional de Bandas de Paipa Boyacá

conservatorios, escuelas de música y demás instituciones de formación a nivel superior.

El concepto de “arreglo” como lo muestra el diccionario menciona: ...acción y efecto de arreglar, reparar, poner en regla o en orden, modificar una cosa que está estropeada para que deje de estarlo y vuelva a funcionar...por su significado dicha palabra no se empleará en el proceso de la creación de esta obra, como se expresa en la determinación del tema, se “intervendrá” se hará una intervención, en su significado se presenta como:.. Acción y efecto de intervenir, tomar parte en un asunto o situación con criterio.

Por otra parte, la intervención es la acción de completar o bien de modificarla con criterio. Si tomamos estos en otras áreas de conocimiento, en la arquitectura es una constante, si tomamos las edificaciones pueden estar en construcción durante largos periodos de tiempo, pero así mismo son posibles de cambiar dentro de su propia estética, en la medicina un cirujano no arregla al paciente lo interviene para mejorar sus dolencias.

Las formas de intervención deben entenderse entonces en la confluencia del desarrollo de los conocimientos y la tecnología, de los principios estéticos y estilísticos, del género tradicional y la aplicabilidad de recursos contemporáneos que constituyan condiciones de posibilidad, herramienta, acción y creación.

Las técnicas y estilos modernos en la música han permitido exploraciones en niveles de funciones armónicas y estructuras formales, incluyen una amplia variedad en la utilización de materiales tradicionales y modernos por no decir contemporáneos, sin embargo, el conocimiento de los recursos armónicos así como los de instrumentación u orquestación, son necesarios para la escritura creativa, para la elección de las sonoridades, para la creación en busca de la presentación de una expresión personal musicalmente clara y consiente, por lo cual si bien en la presente Obra se utilizan medios modernos de armonización e instrumentación o tratamiento formal no se aparta de las estructuras específicas propias de cada uno de los géneros a intervenir.

3. ASPECTOS METODOLOGICOS

3.1. DEFINICIÓN DEL TIPO DE INVESTIGACIÓN

El enfoque metodológico de este proyecto está fundamentado en la línea de Investigación-Creación de tendencia Exploratoria

3.2. FASES DE LA INVESTIGACIÓN.

El proyecto investigativo-creativo será abordado desde las siguientes fases:

- Acopio de material sonoro y literario (partituras, grabaciones, literatura musical, videos, material de audio y audio-visuales); Esta fase consiste básicamente en reunir un banco complejo bibliográfico de libros de textos, partituras de piezas y obras compuestas para el formato Banda Sinfónica con sus respectivos scores, audios y grabaciones.
- Selección del material sonoro; En la selección de los materialidades sonoras se tendrá en cuenta los siguientes criterios:
 - a) Que sean músicas tradicionales de las regiones: Llanera, Andina, Costera Pacífica y Costera Atlántica.
 - b) Que sean músicas vivas, es decir músicas de práctica vigente.
 - c) Que los géneros seleccionados sean y continúen siendo músicas representativas de las regiones anteriormente mencionadas.
 - d) Que los géneros seleccionados sean géneros musicales tradicionales que permitan su tratamiento en estilos contemporáneos.
- Análisis musical de los niveles estructurales rítmico, armónico, melódico y formal.
- Sistematización de los pasos anteriores; Con base en las tres fases anteriores (Acopio de materiales, selección del material sonoro, y análisis de los niveles rítmico, armónico, melódico y formal), se procederá al siguiente paso.

- Operacionalización; Esta fase consiste en la preparación, tratamiento transformador e innovador de cada uno de los géneros seleccionados. Para ello se tendrá en cuenta los siguientes tipos de diseños: Script, Guion, Conductor y Score.

3.3. METODOLOGIA

La creación de la obra “Abstracciones Sonoras para Banda Sinfónica”, siguió el modelo de proceso de creación musical consolidado a través de la asistencia presencial y prácticas en las cátedras, conferencias y seminarios dictados por el maestro Alfonso Dávila Ribeiro, pedagogo musical, director, compositor, arreglista, investigador y docente universitario de reconocimiento nacional e internacional.

En la aplicación de los componentes teóricos se presentan los conocimientos aprendidos en la formación académica impartida por los maestros del área de composición, así como las fuentes escritas por académicos en lo relacionados a la intervención armónica moderna, además, el de aprovechar las diferentes experiencias tanto a nivel instrumental y laboral en agrupaciones bandísticas, orquestales, grupos tradicionales y producciones propias en música tradicional e intervenciones realizadas para banda de vientos.

3.4. PROCESOS DE INTERVENCIÓN DE LOS NIVELES ESTRUCTURALES DE LA OBRA “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”.

Los niveles estructurales o principios constitutivos intervenidos en la creación de la Obra “Abstracciones Sonoras para Banda Sinfónica” están tomados de los planteamientos estructuralistas de Henry Schenker y Jan LaRue. Estos niveles están distribuidos y serán intervenidos de la siguiente manera:

- 1- Sonido o materialidades sonoras que comprende: Elección de timbres, Agógica y Dinámica y Textura y Trama.
- 2- Estructuras rítmicas, que comprende: Metro-ritmos, microformas y forma rítmica.

- 3- Estructuras armónicas, que comprende: Acordes, Progresiones y Forma armónica.
- 4- Estructuras melódicas, que comprende: articuladores o motivos, perfil-densidad y forma melódica.
- 5- Estructura formal o proceso de crecimiento, que comprende: pequeña, mediana y gran dimensión.

Como herramientas en el campo de la creación, las anteriores permiten descubrir estrategias hasta ahora poco conocidas en los medios académicos colombianos. LaRue plantea una nueva manera para la creación musical donde menciona que es precisamente a través del “Análisis”, por tal razón las denomina “pautas contributivas”.

Estas pautas contributivas están dispuestas según él, en dos direcciones: Analítica-operativa o bien, Operativa-analítica o dichas de otra manera: Teórico-Prácticas. Lo que pretende LaRue, a través de su propuesta teórica, es acercar al estudiante, compositor o arreglista a la creación de la obra, a través de sus distintos elementos, su originalidad y su vivencia particular.

La propuesta teórica de Henry Schenker, pone de relieve la utilización de las mismas pautas contributivas, por medio de las cuales, por fin pueden observarse todas las irregularidades en la superficie (foreground), base media (middleground) y subyacencia (background) de la obra musical, que la teoría tradicional las reunió en reglas que poco exploran la profundidad de la obra.

El cronograma en lo referente a proceso de creación se realizó según los parámetros metodológicos expuestos anteriormente y supervisados por el director asesor otorgado (según solicitud del estudiante) por la Escuela de Música de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad.

La estructura de la obra está planteada bajo el tipo de ordenamiento formal y está explicitado en el siguiente diagrama, el cual muestra su constitución general, su constitución media y así mismo su constitución básica, en esta se relacionan los diferentes ejes musicales y sus relaciones “Contexto Socio – Cultural”:

	Contexto Socio – Cultural				
	Andino-Llanero		Costero Pacifico-Atlántico		
Introducción	Pasillo	Pajarillo	Currulao	Cumbia	coda
Exposición de las materialidades sonoras	Abstracción de estructuras populares contemporáneas a partir de las músicas tradicionales populares colombianas				Re exposición de las materialidades sonoras

Fig. 1. Contexto Socio – Cultural

4. “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”,
BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL
COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO
Y CUMBIA

4.1. COMPONENTES DE LOS GENEROS A SER INTERVENIDOS

En la cultura popular existe un importante repertorio vinculado a momentos específicos de la historia como de la vida cotidiana de las comunidades, los cuales se visualizan en cancioneros regionales de composiciones que actualmente se conservan y que tratadistas de la música popular desde las primeras décadas del Siglo XX han vinculado a la academia haciendo significativos aportes al conocimiento de lo que fue y ha sido el legado musical. Así mismo, desde la llegada de los españoles hasta nuestros días, en nuestro país se han desarrollado expresiones a través de bandas, orquestas y grupos de cámara vocales e instrumentales que nos permiten aproximarnos a las zonas de influencia de los tipos de géneros que muestran características específicas y que generan nuestro interés.

En la actualidad la práctica de las Músicas Populares, ha fomentado la gestión, la formación e investigación desde once (11) ejes que permiten identificar las músicas de la tradición con relación al territorio que las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y un diálogo permanente y dinámico con expresiones culturales contemporáneas; así mismo, los ejes hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos, entre los cuales podemos encontrar⁵:

- Eje de músicas isleñas: música de shotís, calypso, socca y otros

⁵ Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia, ediciones publicadas 2009

- Eje de músicas Caribe Oriental: Música Vallenata – formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- Eje de músicas Caribe Occidental: Pitos y tambores – formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile cantao, banda pelayera, y otros, con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- Eje de músicas del Pacífico Norte: formato de chirimía, con músicas de porro chocoano, abozas, alabaos y otras prácticas vocales.
- Eje de músicas del Pacífico Sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros, y prácticas vocales.
- Eje de músicas andinas del Centro Oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y práctica vocales entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.
- Eje de músicas andinas del Centro Occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.
- Eje de músicas andinas Centro Sur: formatos de cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco fiestero y otros.
- Eje de músicas andinas del Sur Occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, huayno y otros.
- Eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro, capachos, con música de joropo.
- Eje de músicas de la Amazonia: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia, Brasil y Perú; músicas híbridas entre fenómenos de colonización y expresiones sonoras indígenas.

La música popular tradicional colombiana utiliza primordialmente los modos mayor y menor armónico, lo cual expresa la herencia de la cultura musical europea. En el ámbito popular de tradición oral (no académico), las canciones y piezas instrumentales se acompañan principalmente con los acordes I, IV y V7, tanto en modo mayor como en menor.

Las modulaciones son igualmente frecuentes a tonalidades de primer orden de vecindad y los cambios de modo, de menor a mayor y viceversa. Las estructuras o

formas musicales más utilizadas, son las formas de repetición por secciones derivadas del *lied* binario, el *lied* ternario, el minué y el rondó⁶.

En la música de Pasillo, perteneciente a los ejes de músicas andinas del centro oriente y centro occidente, la basta región que lo circunda, esta entre los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes; desde las montañas que dominan el Eje Cafetero y Antioquia, la música tradicional aquí varía, no tanto por los límites departamentales, sino por antiguas expresiones que han quedado impresas en el territorio desde tiempos de la Nueva Granada. Es así, que en la región en la zona del centro oriente se imponen géneros como el de la guabina torbellino y la música de Carranga, y hacia el occidente, el pasillo y el bambuco se hacen fuertes.

En su interpretación la guitarra, la bandola, el requinto, el tiple y una variedad de instrumentos de origen indígena y campesino como el quiribillo, las cucharas, el chucho, la guacharaca y la marrana permiten a éstas, sonoridades muy particulares que muestran la tradición e idiosincrasia campesina de hombres y mujeres. Al referirnos sobre el Pasillo forzosamente ponemos en consideración la importancia de este a nivel histórico en la vida social de los años de la colonia hacia 1800, en donde “Chapetones”⁷ y “Criollos” acomodados en sus reuniones de festejo trataban de enmarcar la antigua vida insular europea, idealizando así un tipo de danza acorde con el ambiente cortesano donde se encontraban instalados en dicha época, obviamente, tipos de danza netamente populares como lo eran en ese entonces el Torbellino, el cual por poseer carácter de plebeyo, no tenían un espacio dentro del ritual festivo de las clases altas.

Por lo anterior se cree que el surgir del “Pasillo” fue mas dancístico en la búsqueda de realzar una modalidad coreográfica y aun musical orientándola hacia el gusto por el Vals Austriaco, patrón europeo de aquel entonces, que semejara o cumpliera con las características de los “Saraos”⁸ y a la vez fijara barreras específicas de atuendos y tradición donde se limitara el acceso popular de plebeyos a estas prácticas y formas coreográficas.

⁶ Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos, Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia Dirección de Artes - Área de Música, 2005

⁷ Apodo de denominación socio-política la cual refería a los españoles recién venidos a América se les decía chapetones, palabra que tenía un sentido peyorativo

⁸ Los saraos, fiestas con música y baile, se hacen en la noche, pues la palabra sarao viene del latín Serum (tarde), de origen galico portuguesa

Habiendo llegado a España el Vals desde la dominación de la casa de Austria, paso a ser en este país “el Vals español” y “la Valse” en Francia, así mismo cabe mencionar lo escrito por Abadía Morales⁹ donde escribe que según Thoinot Arbeau (1588), citado por M. Brenet indica: “hay que recordar que el Vals se remonta a la edad media cuyo origen se encuentra en la danza “Volte”¹⁰, el cual resalta que el verbo “Walsen” indica dar vueltas bailando”, es pues que dichas danzas que en el siglo XIX, sobre todo el Vals, pasaron de ser una danza popular a convertirse en una danza de ciudadanía, en donde hacia 1800, gracias a la divulgación de compositores como Johan Strauss padre, tubo su máximo apogeo.

La primera mención que se hace de la palabra “pasillo” aparece en 1843 refiriéndose al vals de la tierra, sin embargo, este nombre aparece de nuevo en 1860 como repertorio musical de una banda musical de iglesia bogotana. Años más adelante, el nombre de pasillo se confunde con los de vals colombiano y vals de la tierra, todo parece indicar que los tres nombres corresponde a una misma cosa.

La adopción en Colombia, Venezuela y Ecuador surgió hacia la primera década del siglo XIX, con características de cambios de tiempo mas acelerados y vertiginoso tanto en su forma musical como en su coreografía (cogida no a sueltas), colocando aprueba bailarines siendo en esta época una danza o pieza musical de resistencia, por lo cual, era necesario el uso del pañuelo en la mano para evitar la impregnación del sudor entre las manos de los bailarines, siendo posible lo anterior que dicho percance y solución adoptada, fuese un precedente en lo que se refleja en danzas de otras regiones colombianas como el Bambuco Viejo en el Pacífico y en la danza del Chotiz y la Cumbia.

La palabra “Pasillo” como diminutivo de paso se dio precisamente para la indicación de planimetría en su estructura o forma de ser bailada, en cuanto a lo vocal e instrumental, a su cercanía a cantos populares campesinos de veredas, sendas y caminos por donde se transitaba, como menciona Abadía Morales el “Pasillo” en lo dancístico y musical, sufrió una influencia de otros géneros mas populares, los cuales por imitación, abatieron barreras sociales a pesar de los esfuerzos burgueses sociales, haciéndose su ejecución mas lenta y cadenciosa adoptando calderones hasta el punto en que algunas de las interpretaciones se

⁹ Abadía Morales Guillermo, La Música Folklórica Colombiana, Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural, 1973

¹⁰ Tipo de danza similar a la Gallarda Provenzal procedente de la danza llamada Tourdion medieval

volviesen melancólicas y en algunas localidades seccionalizaran esta parte lenta de la rápida, siendo adoptado esto a nivel vocal e instrumental.

En los últimos treinta años del siglo XIX los ritmos de pasillo son parte de los repertorios de las bandas de música, sobretudo dentro de las retretas donde aparecieron pasillos famosos como: El Bienhechor, el Crepúsculo, el Desengaño, el Desvelo, el Admirable, y muchos otros más, que fueron Pasillos que gozaron de muy buena aceptación. Pero a partir de la última década del siglo XIX muy poco se vuelve a hablar del baile del Pasillo, del Vals de la tierra, del Vals colombiano, y mucho menos de la “Capuchinada” (otro de los nombres con el cual se determinaba al pasillo fuera de salones sociales), por lo general todo lo que tuvo que ver con el Pasillo, giró en torno a la parte musical donde evoluciona y es tenido en cuenta por los más grandes compositores de música, de aquellos tiempos, cuando surgen dos modalidades de Pasillos: el cantado y el instrumental.

Esta división característica que a inicios de 1900 permitió a compositores tanto venezolanos como colombianos en el apogeo de la llegada del piano como instrumento esencial en la vida social de las familias de estas épocas en dichas tierras y sus costumbres religiosas o festivas, que se impulsara la producción compositiva del Pasillo con introducciones lentas en su estructura formal y de secciones mas expresivas, melódicas y terminándolas de manera rápida; lo cual se asemeja a las estructuras de las composiciones que aun sobreviven en el repertorio tradicional colombiano, es así, que en el Pasillo fiestero, adquiere características propias en cada región a donde llega convirtiéndose en un genero tanto como baile y como ritmo en Colombia.

En la segunda mitad del siglo XX, el baile del Pasillo, a nivel rural, fue el preferido en los festejos populares y en los llamados “bailes de garrote”, piquetes (tradicional paseos de olla), serenatas y festejos populares.

En el eje de las músicas llaneras no existe una fecha exacta para especificar el momento en que apareció el joropo, posiblemente sus orígenes se remontan a la época de la conquista; con la aparición del nuevo mundo y la llegada a América de los Jesuitas, los cuales, jugaron un papel fundamental debido a que se les encargo la misión de educar a los indígenas mediante la religión y no bajo conceptos o experiencias musicales como algunos creen o afirman, esencialmente ocurrió que con los Jesuitas, acompañados de colonizadores españoles, estos

últimos con su cultura y sus costumbres hispanas e instrumentos como la guitarra y su antepasado la vihuela, en su estadía en tierras americanas poco a poco tratarían de imitar la fabricación de dichos instrumentos con elementos más rústicos encontrados en los territorios amerindios donde se consolidarían cordófonos de diversas clases como instrumentos armónicos de compañía y no de rito religioso.

Aquellos cordófonos simples antecesores de la bandola llanera o anadina, en sus inicios era denominada “pin-pon”, por llevar la marcación del bajo, hasta que se posesiono como instrumento melódico. Con la llegada del arpa la cual conservo su estructura, posee la diferencia que en la interpretación del joropo encontró efectos y matices distintos como el bordoneo necesarios para darle ese sabor recio característico a dicho género, es así que el arpa, la bandola, el tiple sabanero o cuatro, acusan su origen europeo y las maracas o Capachos evidencian su ascendencia indígena, ahora, si bien la cultura hispánica nos trajo membranófonos como la Zambomba (cuya variante venezolana es el Juco), y una amplia variedad de cordófonos, cuyos sonidos eran producidos por la vibración o pulsación de una o varias de sus cuerdas sujetas por los extremos, este aporte de instrumentos de cuerda es el mas significativo musicalmente hablando que hace la cultura hispánica a nuestro territorio.

La profesora Isabel Aretz en su libro “Instrumentos Musicales de Venezuela”, menciona que son los españoles quienes aportan todo el acervo instrumental de cuerdas, ya que el único cordófonos precolombino es el “Talirai”, arco de boca que aun utilizan los indígenas en la penínsulas de la guajira, y que se han podido comprobar en fonogramas realizados por el investigador Oswaldo Lares¹¹

Entre la gran variedad de cordófonos llegados por los españoles se encuentra la Bandurria, probable antecesora de la Bandola Llanera colombo-venezolana, esta bandola del llano la cual llega a nuestro país en el siglo XVI, momento de gran repunte de penetración económica, política y cultural de los conquistadores españoles, es reflejo, de hecho, de una viva huella de los siglos XVI y XVII en

¹¹ Oswaldo Lares, Recopilador e investigador de la música tradicional venezolana desde 1969; Coleccionista de instrumentos musicales; Miembro fundador de la Organización para la Conservación del Patrimonio Cultural de Venezuela, CONVENEZUELA. 1974.; Director Fundador de la agrupación musical CONVENEZUELA, desde 1974; Productor de programas radiales, Radio Nacional de Venezuela, 1972-1986; Productor de Discos y Micros para T.V.; Conferencista y miembro del jurado en eventos relacionados con la arquitectura y la cultura popular; Participación como músico y presentador en más de 400 conciertos, incluidas 14 giras internacionales; Miembro fundador de FUNDALARES; Producción y Dirección General del multimedia, Mapa de la Música Popular Tradicional Venezolana.

nuestra música tradicional colombiana y venezolana¹². Otras referencias nos mencionan el uso de la Bandola en el siglo XIX, como lo hace Miguel Acosta Saignes en su obra "Vida de los esclavos negros en Venezuela" donde nos relata la publicación de un aviso de recompensa publicado en octubre de 1815, el cual menciona: .. "un negro llamado Román; de buena cara, muy retinto y muy fornido, buen destilador de aguardiente, sabe hacer azúcar y papelones y es aficionado a tocar el Tres y la Bandola, se ofrecen cien pesos de gratificación al que lo aprehendiera.". También se tiene referencias del uso de este instrumento en el siglo XIX en el libro de Ramón Páez "Escenas rústicas en Sur América o la vida en los llanos de Venezuela", donde menciona que no tiene este instrumento ningún parecido con el que usan los negros de Estados Unidos, y nos señala que es una guitarrilla similar al Laúd.

Otros registros mencionan a Alirio Díaz, maestro venezolano, quien realizó una investigación sobre cordófonos colombo-venezolanos en 1973, mencionaba que .."Las afinaciones de la bandola llanera de cuatro ordenes, proceden de las Bandurrias y Mandorres que resonaban en ambientes fiesteros de la plebe del siglo XVI, es así que con la corriente musical que llega a suelo americano en el siglo XVI, no solo trae cantos y bailes nuevos, sino inclusive dentro de ellos, una división importante: la música con texto narrativo y la músicaailable.

Aunque el término joropo aparece a comienzos del siglo XIX como se puede constatar y es mencionado por L.F Ramón y Rivera en su escrito "la Música Popular de Venezuela" de 1976, relacionando un expediente que se encuentra en el Archivo General de la Nación donde se recoge una averiguación sumarial relacionada con unas coplas subversivas contadas en honor a Simón Bolívar en un baile en diciembre de 1815 donde dice "...es cierto que hay un baile con el cual se divertían los de la casa y los demás que allí se hallaban. Que se bailó el Piquirico y el joropo y se cantó lo mismo. Que quien tocaba la guitarra era Víctor Villegas, que ignoro se haya cantado ni tocado otra cosa mas..." y de la misma manera apareció en estas tierras la bandola descendiente de la bandurria.

EL eje de músicas del Pacífico Sur, presenta el claro predominio de la hibridación hispano-indígena, y así mismo, es igualmente evidente la presencia africana sobre todo en los municipios próximos a los límites con el Chocó, la sabana cordobesa y la costa pacífica. En este eje se ocupa un territorio que incluye los

¹² Vera Saúl, Método para el aprendizaje de bandola llanera 1982

departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño, en donde la franja litoral se extiende entre la Cordillera occidental y el Océano Pacífico y desde los límites con Panamá en Punta Ardita (Chocó), hasta la desembocadura del río Mataje, en la frontera con el Ecuador. En su componente étnico encontramos que el poblamiento es el resultado de proceso de inserción hacia esta región, que desde épocas coloniales, han dinamizado la constitución de la sociedad actual de esta zona del país. En el auge de la colonización europea los españoles dominaron minimizando a múltiples y vulnerables poblaciones indígenas, introduciendo de manera forzosa mujeres y hombres esclavizados de origen o ascendencia africana destinados a la minería, mientras los pocos residentes “blancos” (españoles, criollos y mestizos), se dedicaban a labores como la administración de las minas propias o ajenas llevando esto a una marcada división “socio racial” del trabajo.

Al presentarse en aquella época la fuga de los esclavos, la aparición de los palenques, la maquinaria esclavista y el surgimiento de nuevas ideologías que propugnaban por la igualdad de todos los hombres, conllevaron a la abolición de la esclavitud, a mediados del siglo XIX, los negros libres o prófugos, se ubicaron generalmente a lo largo de los principales ríos y de las costas del Pacífico Colombiano y que a diferencia del litoral Caribe, las selvas del Pacífico presentan un bajísimo mulataje. Esto quiere decir que las interacciones biológicas y culturales con los europeos no tuvieron la misma intensidad que en las zonas caribeñas. No obstante, en los grandes centros urbanos del sur-occidente del país las relaciones entre africanos y europeos fueron constantes y significativas. De ahí que en muchas ciudades importantes de la región, las herencias musicales africanas y la conservación de danzas y cantos españoles del siglo XVI hayan confluído para que en el litoral surgiera una gran variedad de tonadas musicales, entre las cuales se destaca el currulao (bambuco viejo), como la expresión más importante y la tonada patrón de la zona.

El Pacífico colombiano está dividido en dos zonas ampliamente diferenciadas cuya frontera es la desembocadura del río San Juan, estableciendo una especie de frontera cultural entre los sectores centro-norte y centro-sur. Los grupos afrocolombianos que habitan ambas circunscripciones presentan hondas e innegables afinidades espirituales. Sin embargo, sus manifestaciones culturales tienden a divergir en varios aspectos. En la zona centro-norte las expresiones musicales exhiben el uso de percutores y de otros instrumentos relacionados con la música africana, así mismo están también los instrumentos musicales melódicos

como la flauta traversa de caña o metal y el clarinete, que se acompañan del redoblante, caja, tambora, cencerros, platillos y triángulo, este conjunto típico es conocido en la zona como “la chirimía”. En la música de la zona centro-sur, por su parte, se caracteriza por su amplio contenido ceremonial, asociado en lo fundamental con factores sociales y religiosos en donde el Currulao, el Chigualo y el Arrullo son expresiones musicales ancladas en la tradición oral.

En las letras de los cantos se manifiesta una abundancia de estilos poéticos cuyos versos se encadenan al ritmo a manera de fonemas o sonidos de acompañamiento, bajo el predominio de los tambores y las marimbas, la dimensión ritual se pone en evidencia cuando hay convergencia de los elementos musicales en las celebraciones religiosas o en el ámbito funerario; tal es el caso del Alabao, la Juga de Arrullo y el Velorio de Angelito. Así mismo, existen manifestaciones musicales de marcada y evidente ascendencia africana, casos concretos como lo son el Currulao (bambuco viejo) y sus cinco variantes: Patacoré, Berejú, Caderona, Bámbara Negra y Juga, y los estilos fúnebres del Bunde y el Chigualo, supervivencias influenciadas de músicas hispánicas, especialmente las relativas a la forma del canto gregoriano, que fue traído por las misiones religiosas del siglo XVI. Estas formas de romances y pregones a capela se perciben hoy en día en los Alabaos, Salves, Arrullos, Loas y Villancicos.

Direccionando hacia otro género, la Academia Española menciona como la única voz similar que se acoge a Cumbia, es la de “*cumbé*”.. “cierto baile de negros y tañido de este baile”, y *cumbes* (sin tilde), se llaman los negros que habitan en Bata, en la Guinea continental española. La relación entre Cumbia y Cumbiamba es sencilla, la Cumbiamba, en su origen, no es la Cumbia como baile, sino el lugar donde se baila la Cumbia. Ahora bien en el eje Caribe Occidental una variante de *Cumbiamba* como tercera denominación, sugiere la derivación de “*Fandango*”, enteramente castiza hispana, que define un antiguo baile español, muy popular.

La Cumbia en Colombia, nació de bastiones de cadenas de negros africanos y servidumbres indígenas cuando se colocaban las primeras piedras del centro esclavista y comercial de Cartagena. Como referente etnomusicológico se puede denominar ciertas etapas generales en las cuales la Cumbia fue concibiéndose y transformándose; como primera de éstas, el intercambio cultural de encuentro hispano-afro-español se realizó mediante la imposición, así mismo, la preservación de aspectos propios indígenas y africanos se vinculaban a la vida esclavista mediante la música coreográfica que ocultamente practicaban a los ojos

de españoles y en otras prácticas, en comunidades de negros con obsesión de fuga que se convertían en cimarrones para librarse de la esclavitud. Estas ocultas practicas se acompañaban en sus bailes con instrumentos adaptados al medio hispano-americano que los rodeaba reflejado en los tambores de ancestro negro, flautas de gemido indígena y el canto del estilo hispánico; como segundo ciclo, la poca autonomía asociada en el transcurrir del trabajo en haciendas o plantaciones por los pocos indígenas, negros y mestizos generaba espacios donde las festividades religiosas¹³ se mezclaban con lo pagano en asentamientos donde se representaba en el baile la conquista de la mujer como representación del aporte indígena y el varón ocupando el puesto del negroide esclavo. Finalmente el continuo contacto de indios y negros durante la servidumbre colonial y su ayuntamiento bajo las circunstancias impuestas por su común sumisión a los amos esclavistas y/o republicanos e independentistas, debió producir el acercamiento y la parcial fusión de sus expresiones musicales (la melancólica gaita o flauta indígena, en cercano contraste con la alegre e impetuosa resonancia del tambor africano), así surgió hasta principios o mediados del siglo XIX, ya en vísperas de la abolición de la esclavitud el ritmo de Gaita que hoy llamamos Cumbia, encarna la tradición popular musical de la región costera del país.

En cuanto a los géneros musicales tradicionales populares tratados e intervenidos en esta obra, tomando como ejemplo el Golpe llanero, L.F. Ramón y Rivera menciona en uno de sus escritos anexos¹⁴ ..."Esta es la especie más cercana a las melodías populares europeas, en cuanto a su estructura.". Entra de lleno, gracias a lo anteriormente expuesto, un elemento estructural de construcción, la cual, posee períodos, melodiosos que guardan entre sí una estrecha de relación rítmica y melódica o armónica, cuyas características así mismas se reflejan en las músicas de Pasillo, Pajarillo, Currulao y Cumbia tradicional popular colombiana.

Otro ejemplo tomando el Caribe y el Pacífico colombianos en donde se distinguen por lo menos tres elementos que permiten identificar las tradiciones musicales africanas; el primero de ellos es el uso de ciertos instrumentos musicales, como

¹³ Fiestas de la Candelaria al pie del cerro de La Popa la cual rápidamente se dispersó por otros lugares del litoral Caribe y conquistó las riberas del río Magdalena y el norte de Antioquia., Fiestas de San Francisco, casamientos, bautizos, fiestas patronales e.t.c. en tarimas que los discriminados siervos construían y no podían ocupar para realzar la prominencia de blancos chapetones y de criollos privilegiados, así mismo en la festividad de "Los Libertos" día de libertad controlada para la servidumbre y los esclavos en el cual festejaban y se asociaban sus ritos y así mismo posiblemente es de suponer la actual danza. Allí la gente africana y sus descendientes pudieron satisfacer sus necesidades individuales de expresión y dar forma y cohesión a los intereses de sus comunidades.

¹⁴ RAMONY RIVERA, Luis Felipe. "La Música Folclórica de Venezuela". Monte Avila Editores. Caracas, 1977.

los tambores cónicos, las marímbulas y las marimbas de tablas sueltas. El segundo está relacionado con el uso del canto responsorial africano en los bailes cantados y en el manejo del ritual funerario en San Basilio de Palenque.

El tercero son los marcadores lexicográficos en los cantos de Lumbalú, que a la postre se constituyeron en elemento esencial para el surgimiento de una lengua criolla en el lugar. La vitalidad del encuentro entre africanos, europeos e indígenas en el ámbito de la música tradicional, se destaca en las tonadas de la costa Caribe.

La Cumbia y la Gaita responden a una estructura rítmica autografiada por el predominio de percutores de origen africano en confluencia con instrumentos de ascendencia indígena, como la flauta de millo y las gaitas, que constituyen la base melódica.

4.2. EL PASILLO

4.2.1. Aspectos Relevantes del Genero de Pasillo

4.2.1.1. Aspecto Melódico

La melodía del pasillo conserva las mismas características de timbre y altura a las mencionadas en otros géneros como el bambuco, tiene elementos característicos como los finales de frase, donde una negra con puntillo seguida de una corchea y una negra nos indican el final de una sección. Otra característica melódica del pasillo es el impulso rítmico proveniente de un antecompás, que es una característica típica de las frases. Algunas veces estos impulsos terminan en emiola lo cual complementa esta aceleración rítmica.

En otros casos, podemos encontrar variaciones y ornamentos desarrollados de manera similar o improvisada los cuales se basan en las armonías previamente expuestas en algunas de las secciones iniciales de las obras, pero no debemos confundir esto en aquellos temas tradicionales como la creación espontánea de una “nueva melodía”, algunos ejemplos de células rítmicas melódicas mas tradicionales encontramos los siguientes ejemplos¹⁵.

¹⁵ Los anteriores ejemplos muestran la aplicación del análisis de los elementos musicales lo cual permite la intención es explorar a partir de una célula rítmica o melódica para así ser desarrollada.

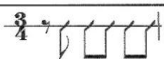
Célula rítmica	
Ejemplo	

Fig. 1. Ejemplo de Célula Rítmica No1

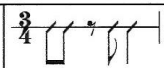
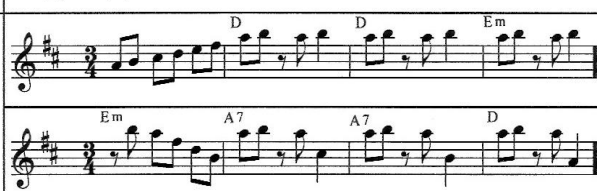
Célula rítmica	
Ejemplo	

Fig. 2. Ejemplo de Célula Rítmica No2

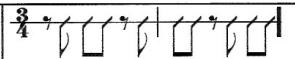
Célula rítmica	
Ejemplo	

Fig. 2. Ejemplo de Célula Rítmica No3

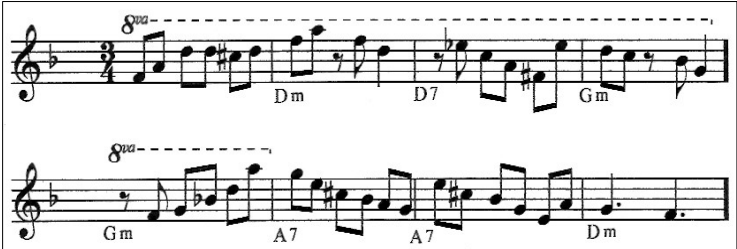
Ejemplo	
---------	--

Fig. 2. Ejemplo de Célula Rítmica No4

4.2.1.2. Aspecto Rítmico

En el ritmo el Pasillo se escribe en 3/4 pues se deriva del vals europeo. Se caracteriza por la ausencia en el ataque en la segunda negra de cada compás o con un silencio en el bajo, aunque esto puede variar al añadir o quitar figuras rítmicas para darle variedad a la composición. A su vez, en las músicas del eje de centro oriente, el pulso propio se evidencia en el tiple, de manera particular en el pasillo, torbellino, el bambuco, o en las músicas carrangueras.

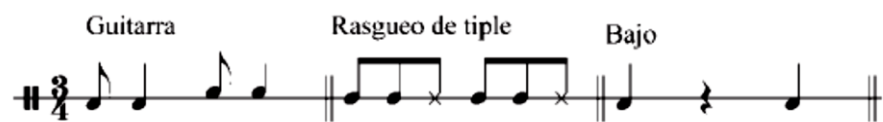


Fig. 3. Ritmo Tipos Instrumentales del Pasillo

Otra de las características en la base rítmica, es la que se presenta en los instrumentos de percusión de Pasillo que, así mismo, es compartida con otros géneros del eje centro oriente andino como el Torbellino

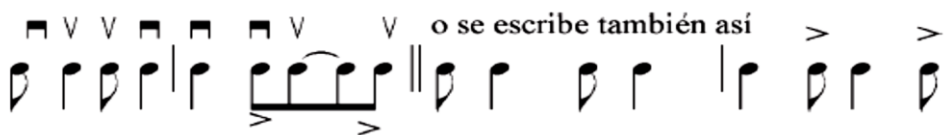


Fig. 4. Escrituras de la Base Rítmica del Pasillo

Observarse en el primer compás una célula rítmica que hace parte de los sistemas de acompañamiento del tiple y la guitarra. Esta célula está muy presente en la base rítmica que ejecutan los instrumentos de percusión y es recurrente en la estructuración de melodías del requinto y la voz. En el segundo compás otra célula rítmica resalta el patrón acentual de tercera y sexta corcheas, característica muy evidente en el acompañamiento del tiple para estos géneros musicales (Pasillo y Torbellino).

Tres matrices métricas reúnen los diferentes ritmos del eje centro-occidente¹⁶, La primera es binaria, La segunda es binaria pero con división ternaria del pulso, La tercera es ternaria con división binaria del pulso o Matriz ternaria-binaria. Esta ultima es la que representa el genero al intervenir (Pasillo)



Fig. 5. Matriz Ternaria Binaria

En las músicas andinas occidentales es posible diferenciar e identificar tres grupos de los modelos de acentuación y variaciones (régimenes acentuales o claves), los cuales están relacionados directamente con las tres matrices métricas ya

¹⁶ El concepto de matriz métrica es muy importante para la sincronización de todos los patrones rítmicos que intervienen simultáneamente al integrar todos los instrumentos que conforman la base rítmica y ritmo-armónica de cualquier música. Es a partir de esta matriz que se produce lo que denominamos el motor rítmico, entendido éste como la simultaneidad de los golpes que se superponen, creando un patrón que coincide en determinados puntos de una matriz.

mencionadas, unos de un compás de extensión y otros de dos compases por lo cual encontramos los siguientes modelos y las siguientes variaciones de la matriz ternaria-binaria.



Fig. 6. Modelo de Acentuación Compás Ternario –Matriz Binaria No1

En este modelo se evidencian dos acentuaciones sobre matriz binaria ubicados en los elementos 3 y 6 de la primera división del pulso. Estas estructuras rítmicas están manifiestas en el pasillo¹⁷, guabina, redova y parranda

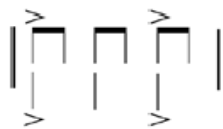


Fig. 7. Modelo de Acentuación Compás Ternario – Matriz Binaria No2

Se acentúa el primer y tercer pulso (elementos 1 y 5 de la primera división). Da estructura a las bases ritmo-armónicas de guitarra en el pasillo, la redova, vals, vueltas y parranda, así como a otras formas de acompañamiento en el tiple. Así mismo puede pertenecer la siguiente Variante del Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No2 en donde se presenta una ampliación de primer elemento al unirse con los dos siguientes convirtiéndose en negra con puntillo y los dos últimos.



Fig. 8. Variante No1 Modelo de Acentuación Compás Ternario –Matriz Binaria No2

Otra posibilidad de su Variante apreciable en el acompañamiento de la base rítmica del tiple en el pasillo

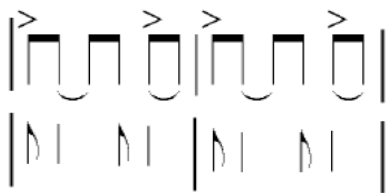


Fig. 9. Variante No2 Modelo de Acentuación Compás Ternario – Matriz Binaria No2

¹⁷ Escuchar Audio en los anexos del CD el Pasillo Satanás.

4.2.1.3. Aspecto Armónico

En el pasillo en su plano armónico pueden ser menores o mayores, pero con la diferencia de que una de sus partes puede modular a tonalidades cercanas o lejanas y no necesariamente a la relativa. Todas estas modulaciones están justificadas por la melodía, la cual se procura que no tenga saltos muy grandes o disonantes.

A diferencia de otros ejes (como por ejemplo en la música llanera), en las músicas andinas occidentales cualquier progresión la podemos encontrar en los diferentes géneros y especies, como el Pasillo; por esto es importante tener en cuenta que estas progresiones pueden ser relacionadas con todos y cada uno de los géneros y especies dentro del eje en donde podemos encontrar:

MODO	FUNCIONES ARMÓNICAS	REFERENCIA
Mayor/menor	I -V7	Ojito de agua
Mayor/menor	I-I-I-V7-V7-V7-V7-I	Rojas Pinilla, parte A
Mayor/menor	I-V7-V7-I	Rojas Pinilla, parte B
Mayor/menor	IV-I-V7-I	Gallinazos, estrofa
Mayor/menor	I-IV-V7	Gallinazos, Introducción
Mayor/menor	I-V7 de IV-IV-V7	Timba timbalín estrofa
Mayor/menor	I-V7-I-(V7 de IV)- IV-(V7 de IV)-IV-V7-I	Satanás
Mayor/menor	I-II-V7-I	La tienda de Paula
Mayor	I-VI-II-V7-I	
Mayor	I-V7 de II-II—V7-I	
Mayor	I-V7-I-V7 de II-II—V7	La tienda de Paula
Mayor	I-V7-V7-I-V7de II-V7-I	En el charquito
Mayor	I-III-IV-I	
Mayor	I -V7-I MODULACIÓN AL VI	
Menor	I-V7-I-(V7de III)-III- (V7 de III)-III-V7-I	
Mayor/menor	I-(V7 de V)-V7-I	

4.3.1.4 Aspecto Formal

La forma del pasillo es tripartita y puede variar según el intérprete o el compositor, así mismo la extensión de los compases de estas no son iguales en todos los Pasillos, algunas de estas formas pueden ser:

- $\vdash A \rightarrow \vdash B$
- A-B-C-A-B-C
- A-A-B-B-A-A-C-C
- A-B-A-C, A-B-C, etc.

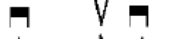
La instrumentación del Pasillo puede variar según su género, no es la misma instrumentación la del Pasillo fiestero que la del Pasillo de salón. El fiestero generalmente lo interpreta conjuntos tradicionales de tiples, guitarras y requintos con acompañamiento de sonajeros, así mismo en la banda de un pueblo, mientras que el de salón puede estar acompañado por piano, cuerdas, voz o por ensamble de cuerdas pulsadas. Por lo general, la bandola lleva la melodía, el tiple la armonía y la guitarra los bajos, aunque algunas veces la melodía se pasa del tiple a la Guitarra y la bandola se queda haciendo tremolo, o la armonía la toma la guitarra y el tiple y la bandola doblan la melodía. En cuanto a la instrumentación se encuentran patrones en elementos percutidos como las cucharas y la raspa en donde se puede apreciar los siguientes motorismos:

Cucharas $\frac{3}{4}$ 

Tiple $\frac{3}{4}$ 

Guitarra $\frac{3}{4}$ 

Raspa $\frac{3}{4}$ 

Tiple $\frac{3}{4}$ 

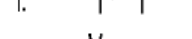
Guitarra $\frac{3}{4}$ 

Fig.10. Patrones de Acentuación Instrumental

4.3. EL PAJARILLO

La tratar con una de las expresiones tradicionales más representativas y de más difusión en la música nacional como lo es la música tradicional llanera (el joropo),

que a la vez es compartida con el territorio venezolano, es necesario comprender la vigente importancia de lo que encierra este género tanto a nivel interpretativo como a nivel estructural, así, poder entender el Pajarillo como subgénero de éste con características propias.

4.3.1. Aspectos Relevantes con el Género de Joropo

El nombre que se le dio en la tradición popular es sinónimo de jolgorio, bailes o saraos en la festividades o eventos de diversión y después, como expresión musical instrumental, cantada y dancística popular, cuyo término se impuso a finales del siglo XIX y que gracias a coplas cantadas en honor al libertador Simón Bolívar en 1815, es en 1880 donde el termino “fandango” poco después cae en desuso. La naturalidad y libertad melódica e improvisadora, sincretismo reflejado en su base instrumental así como en su matriz en el acompañamiento derivado del vals, evidencian presencia en los bajos marcados en el primero y tercer tiempo, pero que simultáneamente dichas formas musicales se diferencian entre sí por su carácter. El Joropo (ó “Guafa” como dicen los llaneros), se caracteriza por un sistema de estructuras formales fijas, cristalizadas a lo largo de la historia a partir de canciones y danzas tradicionales que se erigieron en formas musicales, al ceder su espacio melódico a variantes en la letra, o al perder la letra para convertirse en formas puramente instrumentales.

El Joropo es la expresión cultural por excelencia de los pueblos llaneros, y aunque se dice que el origen de la palabra se deriva del árabe, es más acertada la tesis de que proviene del vocablo indígena “Soropo”, palabra que evoca las casas o caseríos antiguos donde se llevaban a cabo los Parrandos de las sabanas llaneras. También se enmarca dentro de lo enigmático, pues a pesar de encerrar una expresión musical popular instrumental, cantada yailable, sus orígenes se hunden en la tradición anónima del pueblo y hoy, no se puede precisar con exactitud sus inicios. Siguiendo las fuentes de investigación encontradas tanto venezolanas como nacionales, en un comienzo el término “Joropo” se utilizó como sinónimo de fandango, para denominar los “jolgorios o saraos” donde la gente del pueblo se divertía bailando y cantando.

Al imponerse el término “Joropo” ante el término “fandango” en los últimos años del siglo XIX, en el cual, según el eminente lingüista Ángel Rosemblat, “Joropo” se deriva de “*jarabe-jarope*”, para designar en forma genérica un tipo de música

cantada y bailado en diferentes formas como el “Pajarillo, Pasaje, Galerón, Golpe, Zumba que Zumba, Seis por Derecho, Estribillo”, los cuales tienen en común ciertos rasgos como son la armonía consonante (I-IV-V- I), una métrica hemiolada ($\frac{3}{4}$ ) una gran naturalidad y libertad melódica, un cierto carácter improvisativo y una instrumentación que refleja tanto por su sincretismo musical como por su ejecución instrumental (como se menciona anteriormente los cordófonos de la herencia española y en la tradición popular de la bandola llanera), es así, que todas las mencionadas formas del joropo, son subsidiarios del vals, con evidente en los bajos, marcando el primero y tercer tiempo, poco cierre de las cadencias en una estructura dominante de cuatro sonidos $\frac{3}{4}$  e.t.c, a la vez que se diferencian entre sí fundamentalmente por el carácter.

Instrumentos como la bandola llanera, de gran importancia para el género del Joropo y del Pajarillo, se tocada con plectro (púa. pajuela o uña), en la zona de los Llanos orientales de Colombia y Occidentales Venezolanos (Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes) aportando este instrumento, obstinatos, melodías yuxtapuestas con bajos melódicos, rasgueos particulares, que utiliza el ejecutante para este u otros subgéneros del joropo como Corridos y Tonos de velorio, es posible encontrar la bandola llanera como instrumento solista o acompañante de cantantes y copleros, y que al igual que el arpa, es acompañada de cuatro y maracas.

En el joropo llanero encontraremos que dentro de él se interpreta dos principales manifestaciones musicales, las cuales reciben los nombres de El Golpe y El Pasaje. El primero de estos géneros (el Golpe), es uno de las especie más cercana a las melodías populares europeas, en cuanto a su estructura siendo similar a la Cuadratura; que es esa construcción estructural de una pieza la cual posee períodos melódicos que guardan entre sí una estrecha relación, con la cual podemos decir con certeza que el Golpe Llanero posee construcción que es de lo que no se ocupa la melodía libre del pasaje llanero.

Tomando como ejemplo el golpe llamado San Rafael¹⁸, el cual acusa una estructura armónica de compases divididos en tres partes, es un ejemplo típico de la cuadratura o "construcción" de un golpe llanero. El desarrollo melódico dentro

¹⁸ En el ejemplo del San Rafael, el período completo está formado por tres frases: la primera de 16 compases (8 compases que se repiten, claro ejemplo de repetición motivica), la segunda por 8 compases y la tercera por cuatro compases. El período completo entonces es de 28 compases y cada uno de ellos tiene igual duración, así como cada una de las frases que lo componen: a esta característica la llamaremos CUADRATURA, característica propia del golpe llanero

de esta estructura armónica será lo que nos señale el resto de las características que son propias de todos los golpes llaneros.

Observando la melodía del Golpe, contrariamente a la del pasaje, es Mensural Dependiente¹⁹, la repetición motívica es una característica específica del Golpe²⁰ Llanero, en el cual una frase musical completa y coherente es repetida pudiendo ser utilizada para así completar el período de otras frases.

La Repercusión es una característica del golpe llanero, la cual consiste en la repetición de pequeños motivos melódico-rítmicos durante varios compases. Por último debemos agregar la cadencia sobre el quinto grado de líneas melódicas descendentes, son característica muy típica de diversos golpes, como son el pajarillo y el carnaval.

Las características motívicas o estructurales de la melodía permiten la clasificación diferenciando los subgéneros tanto en el Golpe como en el Pasaje así:

PASAJE	GOLPE
melodía mensural independiente	melodía dependiente
repetición motívica	repetición motívica
ausente la cuadratura	presente la cuadratura
ausente la repercusión	presente la repercusión
presente la variación	presente la variación
presente la alternancia	ausente la alternancia
contrapunto y modulación presente	presenta contrapunto y modulación (menos frecuente)

La Clasificación del Joropo por su Forma Musical General esta determinada por la denominación de connotación tratada por el investigador Ramón y Rivera como danza y canto, así mismo muestra la confluencia de los dos sistemas “Alfa” y “Beta” propuestos por el maestro pedagogo e investigador colombiano Bedoya Sánchez. Aquí se presenta algunos de los más conocidos, sin embargo, hay

¹⁹ sujeta a acompañamiento y basada mayormente en la escala diatónica mayor "y" en las escalas menores de los tipos Eólica y Armónica.
²⁰ Se entiende por "golpe" a la estructura característica que hace particular un ritmo específico del joropo. Así, una "quirpa" tiene una sucesión de acordes distinta de un "carnaval", que a la vez tiene poco que ver con un canto del "yiyivamos" del tamunangue zona larense venezolana. Los ritmos o "golpes" provienen del invento de algún "coplero" innovador, el cual puede crear una pieza que guste al público.

muchos otros que aunque que son de menor difusión, se encuentran sonando en zonas aisladas, esperando a que se les escuche y reconozca en toda la nación.

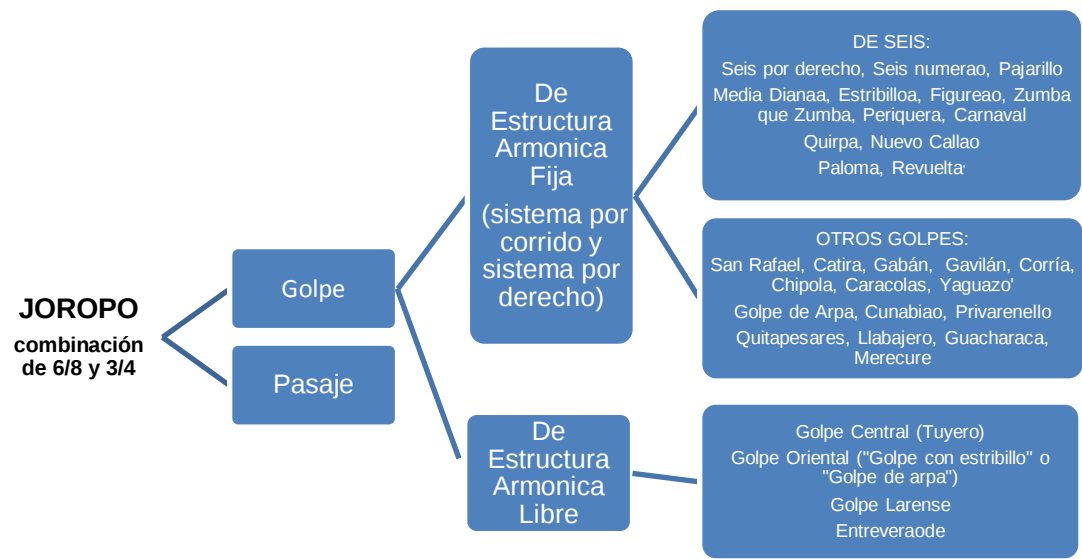


Fig.11.Clasificacion del Joropo

Otros estudios realizados por Ramón y Rivera en su libro “El Joropo, Baile Nacional de Venezuela” ²¹ mencionan tres categorías Corrido, Pasaje y Golpe, ahora bien, examinando la terminología musical utilizada por los músicos llaneros en su práctica tradicional, o por el análisis de las estructuras musicales, otras dos categorías que nos sirven para clasificar la practica del Joropo son las formas tradicionalmente denominados “Por Corrí” y “Por Derecho” o “Golpe Corrí” y “Golpe de Seis”, estas, preceden jerárquicamente desde el punto de vista del análisis musical, a la clasificación formal conocida en Golpe y Pasaje, o incluso la clasificación en tres grupos de Ramón y Rivera que acabamos de citar, ya que explican fenómenos de la microestructura musical y que intervienen en el funcionamiento de las estructuras musicales a un nivel mucho más elemental más inmediato y fundamental; por lo anterior referenciado y siguiendo esta lógica, dentro de la tipología rítmica del Corrido (o Corrí) debemos incluir el Pasaje, género que presenta otras características formales muy diferentes a los Golpes, pero con cualidades en su estructura rítmica pertenecientes a la familia del Corrido.

²¹ Ramón y Rivera en su libro “El Joropo, Baile Nacional de Venezuela” establece una clasificación diferente, basada principalmente en las peculiaridades de la parte vocal, es decir, en los textos de piezas en la funcionalidad de esta música. El opina que “el Corrido, a pesar de ser música destinada al puro entretenimiento, más que al baile, encuentra cabida aquí, dentro del Joropo...” y luego añade que “Corrido, Pasaje y Golpe son por lo tanto especies, subgéneros, de un género que es el festivo...” pg. 23.)

4.3.1.1. Aspecto Rítmico y Armónico

El Golpe llanero consiste en la repetición de un ciclo armónico fijo, con bases o claves rítmicas determinadas. Este ciclo armónico consta de un número preciso de compases, múltiplo de cuatro (los hay de 4, de 8, de 16 y de 32), siendo justamente ese ciclo armónico el que lo identifica o permite asumir características en cada tipo diferente de Golpe.

La estratificación rítmica de los Golpes presenta el juego entre metros binarios y ternarios simultáneamente, los registros agudos de la bandola llanera, arpa, suelen mantener una acentuación en valores binarios propia del metro de 6/8, mientras el registro grave del arpa ó los repiques eventuales del cuatro y las maracas plantean el metro de 3/4 ó figuras hemiólicas²² que sugieren el metro de 3/2. La presencia de las anteriores figuraciones presentadas en los bajos del arpa genera un exaltado efecto de polirítmia al efectuarse la compaginación de los metros de 6/8, 3/4 y 3/2.

4.3.1.2. Aspecto Melódico

Dentro de la estructura circular fija, se desarrollan melodías o motivos que también identifican los diferentes golpes, así como la improvisación de otros comentarios melódicos, juegos rítmicos y tímbricos ó figuraciones y frases cadenciales. Como destaca Samuel Bedoya en su texto inédito sobre el Joropo, los rasgos melódicos no constituyen el factor decisivo diferenciador entre géneros del Joropo, sino la estructura armónica, el campo melódico presenta una flexibilidad que contrasta con la relativa rigidez de los planos armónico y rítmico, es así que el esquema armónico inmodificable es el que constituye la condición de identidad del género.

Los Golpes pueden ser cantados ó solo instrumentales, existen gran variedad de letras para un mismo Golpe, es decir que son polivalentes en el sentido literario, presentando cada uno modelos melódicos básicos para la creación ó la improvisación de coplas.

Los “contrapunteos” se efectúan siempre en “tempo de Golpe”, alternándose dos ó más cantadores en coplas improvisadas sobre la rima que va dictando el primero

²² Es pues característico de la estructura rítmica de los Golpes, la presencia de figuras hemiólicas, ya sea por grupos de cuatro corcheas ó de dos corcheas más una negra, así como por figuraciones en blancas, como suele suceder en el Gabán. Samuel Bedoya en su texto inédito sobre el Joropo.

de ellos. Los Golpes preferidos para el contrapunteo son la Periquera, el Zumba que zumba, el Seis Corrido, el San Rafael y el “Pajarillo Chipoleao”, forma de creación más frecuente.

A su vez los Golpes se caracterizan por la frecuente repetición, como en ostinato, generalmente en el registro medio, de pequeños motivos ó incisos melódicos de marcado carácter rítmico, que se van desplazando por las diferentes armonías durante varios compases, tanto en piezas instrumentales como durante el acompañamiento al canto. Este fenómeno es denominado por Ramón y Rivera como “repercusión”²³.

Otra característica frecuente en los Golpes llaneros es la presencia de una frase o melodía típica de cada Golpe, que lo identifica a la manera de una exposición temática, con variantes según el intérprete o la época estilística, pero ampliamente reconocible.

En la mayoría de los Golpes existe además un motivo característico denominado el “llamado” ó la “llamada”, para dar la pauta de entrada al cantador, motivo que también es diferente en cada tipo de golpe. Así mismo en los Golpes, las frases melódicas conclusivas ó armónicas se realizan en bloque homorítmico de carácter contundente, como maneras fijas ó aún intercambiables (hacia otros muchos Golpes), de hacer los “cortes” ó cierres para efectuar transiciones ó finales.

4.3.1.3. Aspecto Instrumental:

En las piezas meramente instrumentales ó en los interludios entre secciones cantadas, los instrumentistas desarrollan juegos improvisatorios de carácter esencialmente rítmico, percusivo o de variante tímbrica, los cuales introducen una sección cada vez más importante en la música del Joropo, un verdadero capítulo de desarrollo instrumental entre los cuales pueden presentar los siguientes particularidades:

- 1- -El llamado “Bordoneo” consiste en un juego melódico de los bajos del arpa o la bandola llanera, generalmente acompañado de simples percusiones métricas y acórdicas en el registro agudo, las cuales

²³ RAMON y RIVERA, Luis Felipe. "El Joropo, baile nacional de Venezuela". Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1959.

coinciden con los golpes secos de las maracas y los “trancados” del cuatro.

- 2- -El “Bandoleao” es una sección donde el arpista juega en el registro de los tenores, imitando el timbre de la bandola llanera (timbre penetrante), al tocar las cuerdas muy cerca del clavijero, en un juego a dos voces muy cercanas entre sí. Esta sección del “Bandoleao” suele ser de gran intensidad y ardor en la ejecución, viéndose frecuentemente apoyada por respuestas rítmicas en las maracas y figuras de repique en el cuatro.
- 3- -Los “Preludios” ó Introducciones musicales a la manera de una frase sorpresa, llamados popularmente “Registros”, de los cuales se desencadena el Golpe en cuestión, especialmente en los Golpes de ciclo armónico corto como en el Pajarillo ó el Seis por Derecho.



Fig.12.Conjunto Instrumental Llanero

4.3.1.4. Estructura Armónica:

En su estructura armónica, en una pequeña dimensión, existen Golpes monopartitos o unipartitos, bipartitos y tripartitos, de estructuras cortas o largas como lo muestran los siguientes ejemplos según el tipo de golpe:

Tipos Golpe Corrido ó por Corrió: golpes monopartidos:

- Seis Corrido: (I - IV - V - I) en Mayor.
- Pajarillo Corrido: (I - IV - V - I) en menor.
- Catira: (I - IV - V - I) en menor, con diferencias melódicas al Pajarillo Corrido

- Gabán: (I - V - V - I) en menor.
- Paloma (ó Gabana): (I - V - V - I) en Mayor.
- Guacharaca: (I - IV - IV - I - I - V - V - I) en Mayor.
- Nuevo Callao: (I - V - I - III7 - VI - III7 - VI - VI - V - V - I - IV - I - V - I - I).
- Periquera: (I - I - V7 - I - I - I7 - I7 - IV - IV - IV - II7 - V - IV - I - V7 - I) en Mayor.
- Zumba que zumba: (I - I - V7 - I - I - I7 - I7 - IV - IV - IV - II7 - V - IV - I - V7 - I) en menor.

Golpes Bipartidos:

- Gavilán:
Primera Parte: I - (II - III7 - III7 - VI^m) - (II - III7 - III7 - VI^m) fin.
Segunda Parte: (V7 - I - I - V7 - V7 - V7 - V7 - I - I - I - I (ó IV) - V7 - V7 - V7 - V7).
- Carnaval:
Primera Parte: (III7 - III7 - VI - VI - V - II7 - V - V) y repetición (III7 - III7 - VI - VI - V - II7 - V - V7)
Segunda Parte: (I - I - V7 - V7 - V7 - V7 - I - I) - (I - I - V - V - V - V - I - I).
- San Rafael:
Primera Parte: (II7 - II7 - V - V - II7 - II7 - V - IV - I - V - I - I) fin.
Segunda Parte: (I - V - I - I - V - V - I - I) y repet. (I - V - I - I - V - V - I - I).
- Quirpa ó Kirpa:
Primera Parte: (I - V7 - I - I - V - V - I - I)
Segunda Parte: (II - II - VI^m - VI^m - III7 - III7 - VI^m - VI^m) y repet. (II - II - VI^m - VI^m - III7 - III7 - VI^m - VI^m).

Golpes Tripartidos:

- Chipola (que presenta además una estructura rítmica diferente, más compleja):
Primera Parte: (I - IV/V - I - IV/V - I - IV/V - I - IV/V) coda: (I7 - IV - I - V) y repet. (I7 - IV - I - V) - modula a la Dominante.
Segunda Parte: (V - I/II - V - I/II - V - I/II - V - I/II - V) y coda: (I - V - II - I) y repet. (I - V - II - I) - modula al VI Grado menor.
Tercera Parte: (VI - II/III - VI - II/III - VI - II/III - VI - II/III) y coda: (II - I - III7 - VI)

Repet. (II - I - III7 - VI) da Capo.

Así mismo existe una clara relación entre su acentuación, cambio o compartimentación en donde el Tipo Golpe de Seis se intercambia entre sí (solo monopartidos) ellos son:

- Seis por Derecho: (I - IV - V - I) en Mayor.
- Seis Numerao: (I - I7 - IV - V7) en Mayor.
- Pajarillo: (I - IV - V - I) en menor.

Los Golpes unipartitos, de estructura armónica más simple, tales como el Gabán, el Pajarillo, el Seis por Derecho, el Corrido, la Guacharaca, entre otros, son más aptos para el desarrollo de la improvisación tanto instrumental como vocal. Dentro de una vuelta armónica más corta, paradójicamente, se pueden elaborar estructuras más largas con más soltura, tejiendo desarrollos sin las rígidas cláusulas de las formas más extensas. Además los ciclos cortos generan una impresión de mayor velocidad que los ciclos largos y se pueden comparar a la imagen de un “trompo” armónico que describe un recorrido circular, sobre el cual se pueden expandir “ad libitum” todo un recorrido de figuras y texturas, que pueden durar indefinidamente. También existen Golpes bitónicos, es decir, que armónicamente se pueden considerar con dos Tónicas, como el Seis Numerao ó por Numeración y la mayoría de los Golpes multipartitos.

En la configuración de los acordes, de acuerdo a las posibilidades instrumentales, se caracteriza por ser de tesitura “cerrada” o estrecha, compacta como un bloque, por lo cual como su clasificación en el Joropo, existen básicamente dos maneras de organizar las corcheas del cuatro (cordófonos) dentro del compás, de acuerdo a la ubicación del golpe “trancado” en relación al momento donde ocurre el cambio armónico, o sea, el inicio del compás.

Estas dos maneras corresponden a dos tipos de figuración que se pueden distinguir en los bajos del arpa y en la acentuación de las maracas. Se producen entonces, a partir de esta repartición de los acentos y de los silencios del cuatro, en combinación con los respectivos bajos de arpa y acompañamiento de las maracas, dos Modos ó Claves rítmicas básicas, que llamaremos tipo Golpe Corrido ó por Corrió y tipo Golpe de Seis (La “Clave rítmica” está concebida como

el resultado de una combinación de acentos en metro binario con acentos en metro ternario).

4.3.2. Los Tipos de Golpe:

Han sido tomados estos tipos, como denominaciones genéricas, de las dos configuraciones rítmicas distintas que pueden presentar los Golpes llaneros, los cuales son: el “Golpe Corrido ó por Corrió” y el “Golpe de Seis o por Derecho” los cuales presentan el mismo ciclo armónico (V - I - IV - V) con el mismo número de compases, pero una acentuación “opuesta”, en la cual consiste la diferencia. Esta terminología que hemos escogido para diferenciar los dos arquetipos es bastante común en el Llano, aunque se conocen otras parejas de términos que reflejan el mismo fenómeno musical, a veces con cierta picardía: Golpe “parao” ó “atravesao” (Seis) y “acostao” ó “desatravesao” (Corrió).

4.3.2.1. El Golpe Corrio o Por Corrido:

En el Golpe Corrido (ó por Corrió), la acentuación de los golpes “trancados” del cuatro y las maracas, se efectúa invariablemente sobre la tercera y última corcheas del compás, unidad que definimos a partir del inicio o cambio de armonía. Este golpe de cuatro corresponde a una figura rítmica de los bajos del arpa, que también se observa en el paso de los bailadores. Al combinar esta acentuación del cuatro, que coincide con la puntuación rítmica de las maracas y con las figuraciones de la mano derecha del arpa, contra los bajos de la misma, se produce la siguiente “Clave rítmica”²⁴:

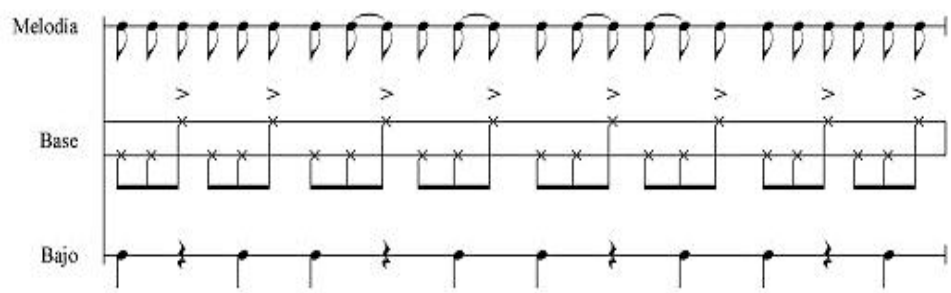


Fig.13.Sistema “Por Corrido”

²⁴ Entiéndase pues por “clave rítmica” la interacción entre el sistema de acentuaciones de los instrumentos y el ciclo armónico de la pieza. Esta clave constituye la base generadora de un carácter musical específico.

4.3.2.2. El Golpe de Seis o Por Derecho:

El Golpe de Seis tiene una acentuación completamente diferente, pese a que la organización interna de la secuencia de las figuras rítmicas instrumentales es absolutamente idéntica a la del otro modo, la diferencia se establece exclusivamente por la ubicación distinta del inicio del compás armónico con respecto a esta secuencia de los golpes acentuados o figuras rítmicas. Al observar, cómo en ambos casos la “Clave rítmica” está caracterizada por un sistema polirrítmico interactivo idéntico, en relación a un punto de cambio armónico diferente.

Los golpes “trancados” del cuatro y de las maracas se encuentran aquí sobre la primera y cuarta corcheas del compás, siendo por demás frecuente la elisión del primer tiempo, convertido en “trancado mudo” (acento por elisión), en el segundo caso, la corchea es sólo una dinamización del acento sobre la segunda negra en un compás de 3/4.

La “Clave rítmica” del Golpe de Seis o por derecho es pues:

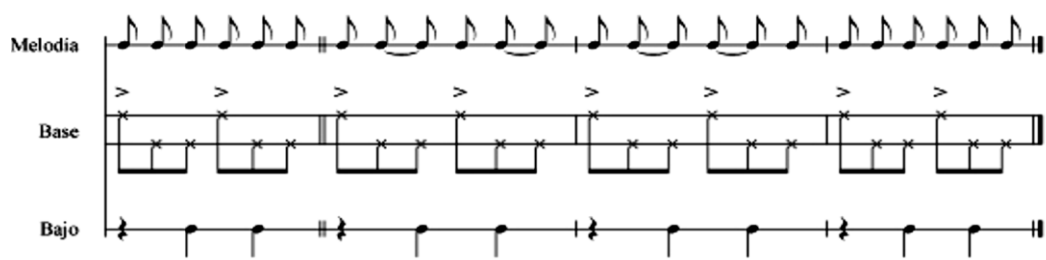


Fig.14.Sistema “Por Derecho”

Observamos cómo en ambos Modos rítmicos, la acentuación del cuatro, junto con las maracas y el registro agudo del arpa, evidencian invariablemente un metro de 6/8, mientras que los bajos del arpa indican claramente el metro de 3/4.

4.3.3. El Pajarillo Subgénero del Golpe de Joropo

EL Pajarillo, subgénero del Golpe de Joropo llanero, es una de las piezas más depuradas de la musca tradicional popular Colombo-Venezolana y donde mejor puede apreciarse el virtuosismo de los ejecutantes, dada su gran velocidad y fogosidad, es la pieza preferida por los músicos llaneros y donde se alcanza la máxima intensidad musical del Joropo. Como se mencionó anteriormente la estructura es circular fija, se desarrollan melodías o motivos que también

identifican los diferentes golpes, así como la improvisación de otros comentarios melódicos, juegos rítmicos y tímbricos ó figuraciones y frases cadenciales.

4.3.3.1. Aspecto Melódico

El Pajarillo como expresión musical tradicional popular, es característico de este, que el cantador entra con un Grito sostenido o **“tañío”**, también llamado **"leco"** por los llaneros, que pareciera reflejar el espacio abierto del llano en su gesto declamatorio y evocar quizá los antiguos gritos de los vaqueros para reunir o hacer desplazar el ganado por las sabanas. La pureza, la afinación y la fuerza de esta nota larga que entona el cantador, generalmente sobre el quinto o cuarto grado de la escala, anuncian al público, la calidad y pretensiones del solista.

El Pajarillo como se menciona en la tradición llanera, fue inspirado según las referencias que han pasado de generación en generación, por el llanero colombo-venezolano, José Agustín Pinto, hombre hijo de madre llanera colombiana y padre venezolano, que al parecer, en la década de 1880-90 en honor a su caballo de su silla de nombre “Pajarillo” que murió a consecuencia de la mordedura de una serpiente cascabel y que por el sentimiento de afecto que el señor Pinto tenía por su caballo, como cualquier llanero, sintió en el alma su muerte y esa misma tarde tomó en sus manos la bandola llanera y se inspiró musicalmente en él, y según la leyenda, evidentemente nació un nuevo golpe llanero al que le llamo como su caballo “PAJARILLO”.

4.3.3.2. Aspecto Rítmico

Esta música de canto y/o baile, vive del juego entre los metros binarios y ternarios, sus combinaciones y alternancia entre el metro de 6/8 tan característico del cuatro, las maracas y el registro agudo del arpa en el metro de $\frac{3}{4}$, propio de los bajos del arpa ó manifiesto a través de acentuaciones diferentes del cuatro y las maracas que llegan a sugerir hasta el metro de $\frac{3}{2}$. La Clave ó Modo rítmico del Pajarillo, se caracteriza por la elisión del primer tiempo en los bajos del arpa, medido en $\frac{3}{4}$, mientras el cuatro, las maracas y los tiples o registro agudo del arpa marcan claramente los tiempos fuertes de un compás de 6/8. Como todos los golpes llaneros (explicado anteriormente en los tipos de golpe), el Pajarillo presenta un ciclo armónico fijo no modulante; las eventuales modulaciones que aparecen, son secciones características que cumplen una función de corta interpolación para retornar al Pajarillo.

A la manera de una Passacaglia, el Pajarillo repite una secuencia corta en la tonalidad menor: D x T x S x D (Dominante-Tonica-Subdominante-Dominante). Al observar las músicas que respondían al sistema rítmico “por Corrio” académicamente el maestro Bedoya²⁵ las estableció como Sistema Alfa y a las que respondían al sistema “por derecho” o “atraveasado” las denomino sistema Beta. Estos dos sistemas se caracterizan por ubicar claramente el sonido en el plano del bajo sobre dos pulsos en un metro de 3/4: en el SISTEMA ALFA sobre el primer y tercer pulso y en el SISTEMA BETA sobre el segundo y tercero. Simultáneamente e interactuando con este elemento, se ubica un segundo metro que toma como unidad de medida la primera división del pulso estableciendo seis eventos rítmicos en el compás, los cuales pueden aparecer agrupados de a dos en tres pulsos de negra o de a tres en dos de negra con puntillo. La interacción de estos dos sistemas se convierte en célula generadora de múltiples variantes rítmicas.

Dentro de la secuencia de seis elementos rítmicos de igual duración, equivalentes cada uno de ellos a la primera división del pulso, puede aparecer la inclusión de un sonido de doble duración, o lo que es lo mismo, la prolongación de la duración de un sonido sobre el inmediatamente siguiente en uno de los elementos impares de la secuencia. Este procedimiento denominado en círculos académicos síncopa, da como resultado que el siguiente sonido en la prolongación producida, quede a contratiempo.

El contratiempo se produce también de manera natural al incluir una ausencia de sonido en uno de los elementos pares de la secuencia de seis sonidos con duración igual a la división del pulso. La síncopa y el contratiempo son procedimientos que pueden impulsar el crecimiento de la forma y a la vez incrementar el movimiento musical. De igual manera, el regreso al tiempo, puede

²⁵ Bedoya Sánchez, Samuel, Regiones, Músicas y Danzas campesinas”. Revista “A Contratiempo”. Bogotá, para los sistemas por derecho y por corrido es necesario citar en la música llanera de dos regímenes de acentuación equivalentes a los sistemas “bambuco (por derecho)” y “pasillo (por corrido) que se presentan en la música anadina. La diferencia esta dada por el punto de cambio de la función armónica respecto a la melodía:

Por corrio.
1.
Bandola
Cuatro
Bajo
Gm Dm A7 Dm

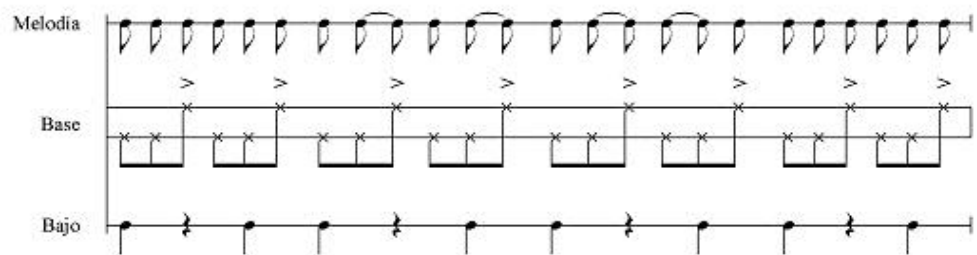
Por derecho.
2.
Bandola
Cuatro
Bajo
Gm A7 A7 Dm

Nótese el cambio de posición del pizzicato del cuatro respecto a los primeros tiempos.

detener su crecimiento y detener el movimiento. Por esta razón, es frecuente que sean utilizados en los movimientos codales o cadenciales.

De esta manera, se establece con claridad las tres células rítmicas estructurales que son generadoras de movimiento y forma al interior del joropo: mientras el bajo produce una relativa estabilidad rítmica, con su esquema de dos sonidos por compás, un segundo instrumento acompañante hace sentir el segundo esquema de seis sonidos, organizados en dos grupos de a tres claramente separados por un efecto tímbrico agudo, el cual puede ser colocado sobre el tercer y sexto elementos del compás en el sistema “por corrió” y sobre el primero y cuarto en el sistema “por derecho”. Un tercer instrumento con carácter preponderantemente melódico, por procedimientos de inclusión de síncopas y contratiempos, incremento y decremento de figuras y de presencia y ausencia de sonidos, adquiere una relativa independencia en la cual se alternan permanentemente tiempo, contratiempo y síncopas.

Sistema "Por corrió"



Sistema "Por derecho"

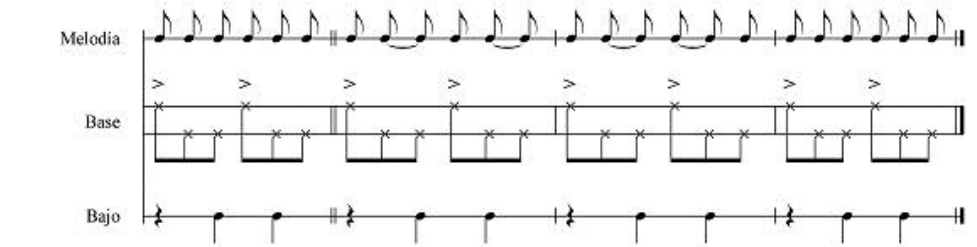


Fig.15.Comparacion Sistemas “Por Corrido” y “Por Derecho”

Como se menciona anteriormente la característica de los golpes llaneros, es la presencia de un círculo armónico estable, con diversos niveles de complejidad y con duraciones que van desde cuatro hasta diez y seis compases. Esta estructuración armónica es la que finalmente da nombre al golpe.

Es frecuente también la interpretación de dos o más golpes de manera secuencial sin interrupción, lo cual es denominado el “entrevenao” por los músicos llaneros. El

maestro Bedoya²⁶ establece además algunas particularidades relacionadas con la manera como se realiza esta práctica hoy denominada el “cambio de sistema”, al establecer una secuencia única de seis eventos rítmicos estructurados en grupos de a tres separados por un efecto tímbrico agudo y que se mantiene estable durante todo el procedimiento.

Cuando esta secuencia se presenta a partir del sistema “por corrió”, con los efectos tímbricos sobre el tercer y sexto elementos, basta con intercalar un compás de 4/4 sin alterar la secuencia, para que los efectos tímbricos se ubiquen sobre el primero y tercer elementos, con lo cual automáticamente la música se ubica en el sistema por derecho. El proceso inverso, parte de la secuencia planteada en el sistema “por derecho” e intercalando un compás de 2/4 ubica la música automáticamente de nuevo en el sistema “por corrió”. Cada uno de estos dos procedimientos da como resultado un desplazamiento del círculo armónico característico.



Fig.16.Cambios de Sistema “Por Corrido” y “Por Derecho”

La organología tradicional para la interpretación de los golpes es la de un instrumento preponderantemente melódico (arpa en el registro agudo, bandola llanera y en algunos casos el guitarro o tiple andino, tañido con plectro, pluma o púa, en función melódica), un instrumento rítmico – armónico (cuatro) y un instrumento rítmico acompañante (maracas). Actualmente ya se ha generalizado el uso del bajo eléctrico que desempeña el papel acompañante normal de la mano izquierda del arpa con lo cual se han ampliado las posibilidades de desempeño para el ejecutante de este instrumento. Es frecuente entonces que esta mano sea

²⁶ Bedoya Sánchez, Samuel, Regiones, Músicas y Danzas campesinas”. Revista “A Contratiempo”. Bogotá

utilizada para la producción de múltiples efectos armónicos (cambio de afinación de alguna de las cuerdas para lograr secuencias cromáticas de sonidos o sonidos alterados dentro de la tonalidad) y tímbricos (trémolos, armónicos, etc.).

4.3.3.3. Aspecto Armónico

Como se menciona anteriormente en la configuración de acuerdo a las posibilidades expuestas, se caracteriza por ser de tesitura “cerrada” o estrecha, compacta Pajarillo: (I - IV - V - I) en menor que puede generar modulaciones o una sucesión de acordes típicos en secuencia.

4.4. EL CURRULAO

Musicalmente el Pacífico colombiano se divide en dos zonas bien diferenciadas: La primera es el norte, que está determinada por el departamento del Chocó y en la que la chirimía, una manifestación musical heredera de las bandas militares tradicionales, convive con los alabaos, arrullos y cantos de boga que se hacen sentir entre los ríos. En el sur, el territorio conformado por la zona costera de los departamentos de Cauca, Valle del Cauca y Nariño, la principal expresión musical está marcada por la marimba, instrumento fabricado con láminas de madera de chonta que al ser interpretado abre paso a una actividad fundamental en las tradiciones del litoral: el Currulao.

En la música del Pacífico se encuentra una gran cantidad de manifestaciones musicales, tanto oral cantada como instrumental en un entramado complejo de relaciones entre las mismas lo cual dificulta en algunas zonas su diferenciación unas con otras. Parte de su tradición musical se hace presente en la cotidianidad al bogar (remar), en los festejos, en los velorios, en el trabajo, en celebraciones religiosas o cultos profanos y en el propio núcleo familiar, encontramos así mismo prácticas relacionadas con las bandas de vientos, cuerdas frotadas o pulsadas.

Gran parte de la esencia que caracteriza su panorama música es el canto, son precisamente las voces las protagonistas en la música negra del Pacífico Sur colombiano y, en la mayoría de los casos, las mujeres tienen a su cargo la responsabilidad del canto a diferencia de la región caribe colombiana, es así que aparecen músicas a capela como los alabaos, los cantos de boga y cantos de cuna o canciones con acompañamiento de instrumentos de percusión, como Guasá, bombos, cununos y la marimba.

En la definición y delimitación de los diferentes ritmos, se presentan dificultades en la concordancia de los estudios histográficos, antropológicos y etnomusicales, estos últimos sobre las cuales se pueden encontrar dos fuentes básicas de información; por un lado, están los comentarios que aparecen en los compendios de folclor colombiano como los trabajos de Guillermo Abadía Morales (1977), Javier Ocampo (1985) y Octavio Marulanda (1984) entre otros, por otro parte están los datos obtenidos a partir de conversaciones con músicos tradicionales que a lo largo de su vida y de enseñanzas recibidas de sus padres y abuelos, dicha información obtenida, se limitan a una información sin una descripción detallada o documentada pero que merece así mismo gran relevancia.

Es de fácil pensar que la cultura musical de la región es heterogénea, sin embargo, se trata de un sistema musical homogéneo con importantes variaciones regionales lo cual a la apreciación del foráneo puede ser de fácil engañado por la procedencia de determinado ritmo, pues las pequeñas diferencias en su interpretación o estructura son casi “imperceptibles”, pero al interior de las comunidades son abismos musicales que generan la identidad de las diversas zonas.

Al analizar la música del pacífico, son tres los géneros más representativos, estos son: la juga, el currulao (Bambuco Viejo)²⁷ y el bunde, se puede afirmar que algunos de estos nombres corresponden a canciones típicas del repertorio que se pueden agrupar dentro de un mismo género, este es el caso, por ejemplo, del Patacoré, Pango y Berejú, que por tener una estructura melódico rítmica muy semejante, se pueden pensar más como pertenecientes al género currulao. Otros géneros tradicionales son: el torbellino, la juga grande y la rumba, (también el Andarele, principalmente en las cercanías al país Ecuatoriano), aunque estos géneros presentan muy poco repertorio y se interpretan aun con poca frecuencia no dejan de ser menos importantes“Antes se bailaba bambuco en un punto que se llamaba palanquero y...hacían esas bambuqueadas de cuatro, cinco o seis

²⁷ Se habla de Bambuco Viejo como la expresión mas tradicional y popular de la cual se deriva siendo similar el currulao actual, difiere de su antecesor en la limita participación de la voz cantada, siendo este mas dancístico que cantado pero que en la actualidad se presenta con secciones cantadas definidas dentro de su estructura formal y cuya sección en el bambuco Viejo se realizaba a manera de lamentos improvisados dando esto origen a ser interpretados de forma instrumental a manera de improvisación en la requinta de la marimba. Otras versiones pasadas de generación en la tradición para músicos como Silvino Mina de Guapi, currulao denomina el baile y bambuco la música. Aclarando que el término bambuco viejo no se utilizaba anteriormente....“En el tiempo de mi abuelo... patacoré no era sólo su bambuco, era lo más que se usaba; bambuco viejo que le dicen ahora... antes era bambuco, ahora es que se ha cogido de decirle bambuco viejo... como ese era de tanto tiempo(atrás) la música, entonces, le han colocado bambuco viejo... en ese tiempo era bambuco únicamente que uno le decía, ¡vamos a tocar un bambuco!...currulao era la palabra para bailar un bambuco.

días... en ese tiempo había comida y bebida, no había problema. Cuando programaban, había una señora que se llamaba la “Saijeña”, que tenía un salón especial para eso, se reunía la comida, no había problema de nada, se hacía zapateo se saltaba, se bailaba con el alma.”²⁸. Para músicos como Silvino Mina de Guapi, currulao denomina el baile y bambuco la música aclarando que el término bambuco viejo no se utilizaba Anteriormente

En el Pacífico colombiano los esteros, mares, ríos y quebradas juegan un papel importantísimo en vida cotidiana de sus pobladores, pues aparte de ser las vías principales por donde transita la población y su comercio, poseen una relación con el agua se refleja desde el tradicional embarcación impulsada por los hombres de pie con sus canaletes o por las mujeres sentadas en banquetas que arrullan o calman el llanto de su pequeños con tonadas inspiradas y muchas veces improvisadas en las cercanías del río o el mar.

4.4.1. Lo Vocal e Instrumental

En el sistema currulao, entendido como el evento del que participa la comunidad, se interpretan diferentes aires que entre sí mantienen rasgos musicales comunes. La riqueza de su variedad tiene origen gracias a las expresiones orales del contexto musical que hace referencia a los cantos tradicionales en esta región, el canto es el alma de las expresiones musicales, en algunas expresiones orales de contexto musical no utiliza acompañamiento instrumental como en los cantos de boga, los alabaos y según se menciona en investigaciones por otros, en el bunde.

El canto está presente en toda la música tradicional, no existe ningún genero o subgénero que sea netamente instrumental, en el contenido de estas, generalmente están inspiradas en la religión, los mitos y leyendas, las labores cotidianas como la pesca, la cacería, la agricultura, la minería y sucesos de diversa índole como la creciente del río, la muerte, las despedidas, el amor, etc.

4.4.1.1. Materialidad y Función Instrumental en el Género

En lo referente al componente instrumental, el Currulao (bambuco viejo), está construido a partir de un modelo básico de instrumentos de percusión que acompañan las voces: dos Bombos, dos Cununos, uno o más Guasás (sonajero) y

²⁸Marulanda Octavio, El Folclor de Colombia, , 1984 Marimba e Chonta, Tascon Hector IDBA Texto inédito, Cali 2005

una marimba de chonta que desempeña un papel fundamental en la propuesta ritmo armónica y melódica de las músicas de ésta zona. En la cultura del Pacífico, los instrumentos se nombran o clasifican según la función que desempeñan en el conjunto instrumental, por lo tanto aquí serán nombrados como se acostumbra tradicionalmente: bombo arrullador y bombo golpeador, cununo apagador y cununo repicador. Los instrumentos tradicionales son contruidos con materiales propios de la región, como el balso o el guayacán o la chonta (con la que se construyen las tablas de la marimba), desde la antigüedad los parches de los tambores han sido con pieles de animales como el tatabro y venado, así mismo, de bejuco los aros y los tensores de los cununos y bombos. En ellos podemos observar las siguientes características:

- El Bombo Arrullador constan de dos membranas o parches de piel de venado y de tatabro, tensadas en los extremos del cuerpo del instrumento y ceñidas a éste a través de aros y arillos, que con las cuerdas y candados (nudos o travesaños de madera), dispuestos en forma de zig zag, conforman el sistema de tensión que posibilita la afinación del instrumento, este se percute con un palo, llamado también “Apagante” y con un boliche o mazo que consiste en un palo corto con una cabeza o masa hecha de trapo. El Bombo arrullador es de menor tamaño que el bombo golpeador, establece y sostiene la base, que como su nombre lo indica, arrulla el discurso musical establecido. En muy pocas ocasiones recurre a variaciones en la ejecución.
- Bombo Golpeador se presenta como el líder dentro del conjunto instrumental, que con su base rítmica y algunos episodios improvisatorios, establece un diálogo permanente con la propuesta melódica de la marimba, las voces y el resto de la percusión, además es el que marca el inicio y el final de las frases del discurso musical.
- El Cununo es el instrumento de cuerpo de madera en forma de vaso “Abarrilado”, posee una sola membrana o parche de piel de venado en la parte superior del vaso, ajustada a éste a través de un aro tensado por cuerdas y cuñas que completan el sistema de afinación del instrumento. El extremo inferior del vaso o base del cununo está tapado con una pieza de madera de balso, en forma circular con un pequeño orificio en el centro, llamado tradicionalmente “el hoyuelo”, que le da una característica particular al sonido emitido. Se percute con las manos en contacto directo con el

parche. Al igual que sucede con los Bombos, los Cununos son clasificados por su función dentro del conjunto y a la hora de la ejecución, los músicos o “Cununeros” se turnan el cargo o función del cununo apagador y del repicador.

- El Cununo apagador generalmente de mayor tamaño y tono más grave que el arrullador, tiene como función como su nombre lo indica de “apagar” el sonido; es decir, darle a éste un timbre seco de manera que conserve las características de base rítmica estable y constante en todo el discurso musical.
- El Cununo repicador como lo sugiere su nombre, conduce a la variación de su base rítmica permaneciendo en constante diálogo con las propuestas melódicas y rítmicas expuestas por la marimba de chonta en el transcurso de la pieza musical. En muchas de las danzas, es notoria la relación y el diálogo permanente entre el repicar del cununo y el zapateo de los bailadores.
- El Guasá es un sonajero que está hecho de guadua y tiene forma de cilindro hueco y alargado, sus medidas aproximadas son de 30 a 40 cm de largo y de 6 a 8 cm de diámetro. Su interior está cruzado transversalmente por una serie de palillos en donde golpean las semillas de su interior.
- La Marimba está compuesta por una serie de tablas de madera de chonta soportadas en un mueble de madera, cuyo sonido se amplifica mediante “canutos” o tubos de guadua ubicados perpendicularmente bajo las tablas de madera de Chonta, dichas tablas se percuten con dos tacos o baquetas provistas de caucho en sus extremos tomándolos por su base, uno en cada mano.

La marimba tradicional estaba compuesta de veintiocho tablas y se colgaba del techo del lugar donde era ejecutada, actualmente, hoy las más comunes cuentan con dieciséis tablas, lo cual hace que el tamaño sea más apropiado para su transporte, su ejecución es realizada por dos marimberos llamados “el Bordonero” en la parte más grave del instrumento y “el Tiple o Requinta” en la parte aguda de la misma.



Fig.17.Conjunto Instrumental del Pacífico para el Currulao

4.4.1.2. La Marimba Como Elemento Articulador

La Marimba tiene como función el sostener la parte armónica y en muchas ocasiones la parte melódica e improvisadora, se interpreta de pie con los brazos flexionados y relajados, tomando los tacos entre las manos, generalmente la mano izquierda coincide con el lado de la marimba que tiene las teclas más grandes, o sea, el lado del registro grave, la mano derecha coincide con el lado de las tablas más pequeñas, o sea, el lado del registro agudo de este instrumento.

Es por lo anterior que en la parte estructural del Currulao al momento de ejecutar la marimba, posee estructuras definidas en el sector del instrumento donde se interpreta, lo cual, da su denominación al intérprete y a las secciones de este género en su estructura formal.

El Sector del bordón lo componen los bordones, nombre que se da a cada una de las tablas más largas y graves de la marimba, el bordonero repite su base con algunas pocas variaciones²⁹ durante toda la obra ejecutada.

Los marimberos del Pacífico en general, relacionan determinadas bases del bordón y de la h`ondeada con el bambuco viejo o currulao. El Sector de la requinta lo componen las tablas más cortas ubicadas en el registro medio y agudo que están después de los bordones. El Requintero desempeña a su vez dos funciones: la de hacer la base h`ondeada y las variaciones, este músico puede usar un sector u otro de la marimba, dependiendo de si acompaña a la cantadora (en la h`ondeada) o improvisa (en la variación).

²⁹ Genaro Torres reconocido interprete de la música popular tradicional del pacifico colombiano, el cual en su basta experiencia en la promoción y divulgación de las música marimba de chonta menciona “reconozco que un buen bordonero es el que mantiene muy cogidito y estable, su bordón”.

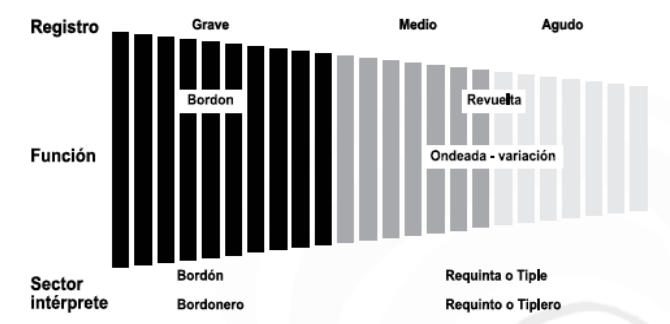


Fig.18. Clasificación de los Eventos en la Marimba de Chonta en el Currulao

4.4.2. El Currulao o “Bambuco Viejo”

El género se encuentra en toda la zona del Pacífico Sur colombiano desde la frontera con Chocó en el río San Juan pasando por Buenaventura, en el Valle del Cauca; Timbiquí y Guapi, en el Cauca; Tumaco y en Nariño finalizando en Esmeraldas, en el norte del Ecuador. Cuenta con mayor aceptación y reconocimiento por parte de los músicos del Pacífico en Colombia, es la tonada representativa de la música del Pacífico Sur Colombiano y el conjunto de marimba.

Como danza, es llamado también la danza madre, la cual se caracteriza por contar con coreografías claramente definidas, de giros armoniosos y elegantes en una delicada simbología de coqueteo³⁰. El Currulao es un sistema compuesto por música, danza, gastronomía y fiesta que cumple funciones sociales en las comunidades donde se desarrolla. A diferencia del bunde, no se relaciona con expresiones de carácter religioso o místico. Algunos de los dichos populares ligados al currulao están: “bailarse una mano de currulao” o “zapateando un currulao”, y títulos de canciones como: Mamita me lleva el diablo, Adiós por el hombre, Mirando y Mañana me voy de Guapi, entre otros, muestran la fuerte vinculación con la cotidianidad.

El Currulao pareciera tener su origen en un aire que fuese interpretado con tradición en las antiguas haciendas esclavista. Alejandro Ulloa³¹ propone una hipótesis interesante al plantear que el currulao (Bambuco Viejo), y el bambuco andino nacieron en la hacienda esclavista del Gran Cauca, como la misma tonada

³⁰ Marulanda Octavio, Folclor del litoral Pacífico de Colombia, Instituto colombiano de cultura. Ministerio de educación nacional.1979.

³¹ Alejandro Ulloa nos presenta un condensado de dicho referente de su libro Lo salsa en Cali, Cultura Urbano, Música y Medios de Comunicación ,quien estudios realizo entre 1982 y 1987 en la Universidad del Valle de Colombia.

denominada bambuco viejo. Al tomar cada uno su propio rumbo, el bambuco a la montaña y el currulao al Pacífico, se acentuaron las características propias de cada uno de estos dos referentes musicales. Los músicos tradicionales parecen haber creado una especie de concepto general alrededor de la palabra “Currulao”. Se acostumbra denominar así a cualquier tipo de música que reúna estas características:

- 1) Participa la marimba;
- 2) Participan bombos, cununos y guasás;
- 3) Está en compás de 6/8 y en la marimba existen bordones, requintas y ondeadas particulares.

El Currulao se refiere entonces a todo una genealogía socio-cultural, pero también tiene significado musical y cultural particular para las gentes del Pacífico Sur, en el sistema currulao, entendido como el evento del que participa la comunidad, se interpretan diferentes aires que entre sí mantienen rasgos musicales comunes.

Los tempos en un Currulao pueden oscilar entre 84 negra con puntillo hasta 105 por minuto, según la zona donde se interprete el Currulao, las velocidades varían. En municipios como Tumaco, Salahonda o Francisco Pizarro, es más rápido desde el inicio, en Guapi y Timbiquí es cadencioso y lento. Las variaciones en los tempos del currulao, según las regiones, inciden directamente en el desarrollo de las melodías y letras, la menor velocidad ofrece mayores posibilidades vocales, coreográficas y de desarrollo rítmico.

4.4.2.1. Aspecto Rítmico

Escrito en compás de 6/8, donde cada uno de los instrumentos del formato cuenta con una base rítmica acentual definida, en algunos municipios donde se ejecuta, los nombres de los ritmos determinan los tempos, como lo evidencian expresiones propias de Tumaco como:.... “Toquemos un currulao a ritmo de caderona”..., lo cual equivale a interpretar un Currulao en tempo más rápido.

Dentro de las bases rítmicas tradicionales se encuentran las expuestas a continuación, las cuales muestran la estructura básica conjunta de la música de Currulao, estas son:

Bombo golpeador



Bombo arrullador



Guasá



Cununo que tapa



Cununo repicador



Fig.19.Ritmotipo de los Instrumentos de Percusión en el Currulao

4.4.2.2. Aspecto Melódico

Gran parte de las melodías se enriquecen gracias a las estructuras vocales de los aires tradicionales del Pacífico los cuales son apoyados por la requinta de la marimba (sección más aguda del instrumentos). Esto puede suceder en diferentes lapsos de la interpretación, sin embargo, el momento en el que alcanza el máximo clímax en lo vocal, se ubica poco antes del final, en este periodo es posible encontrar hasta cuatro voces diferentes entrelazadas, estableciendo relaciones de respuesta, contra canto o acompañamiento.

Así mismo cabe anotar que la importancia del Bordón asume un roll determinante en cuanto a que éste es la base de la creación de la obra, el cual consiste, en pequeños fragmentos musicales muy sencillos que se repiten a lo largo de una canción permitiendo así ornamentarlo, expandirlo, fragmentarlo, transportarlo etc. Lo anterior amplia la consecución de células melódicas que le permiten al Marimbista o Marimbero tener herramientas de creación o de improvisación para la producción de nuevas obras.

Entre los bordones tradicionales básicos se presentan los siguientes ejemplos:

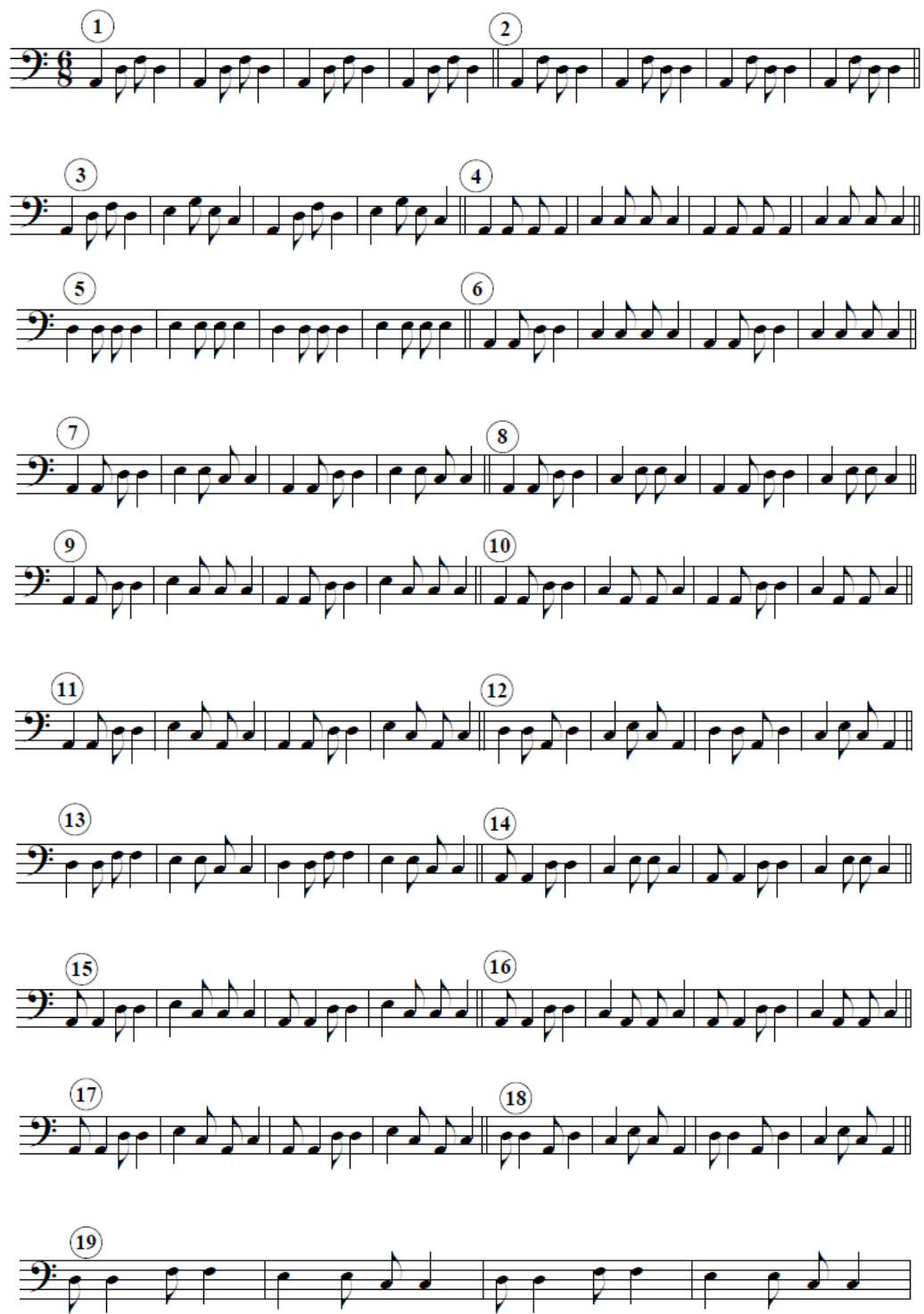


Fig.20. Estructuras Melódicas de Bordón en el Currulao

La construcción de un buen Bordón permite a su vez el desarrollo orientado a realizar la base de la H`ondeada para así desarrollar las respectivas variaciones que se presentan en la revuelta. De igual modo la construcción de melodías utilizadas en este género, su compleja red de contra cantos, enriquece las ejecuciones realizadas en la marimba, así mismo la polirítmia y la síncopa son de gran desarrollo en este tipo de música que tiene la particularidad de adquirir diferentes matices, colores y repiques contestados por los tambores o

“Cantah´oras”³² (cantadoras). Las variantes melódicas que se presentan en el género del Currulao representan al mismo tiempo las regiones e intérpretes de las cuales cuentan con similitudes en aspectos como: la estructura general de la música, la estructura del texto y el acompañamiento de los tambores.

Las letras de estos aires tratan temas cotidianos del día a día de los hombres y mujeres del Pacífico, los cuales se presentan de forma respetuosa y galante, es decir, no incluyen lenguaje de doble sentido, obsceno o de trasfondo inmoral, como se les ha querido perfilar al relacionarlas con otras letras y tonadas

4.4.2.3. Aspecto Armónico

La marimba de chonta y las voces del conjunto de marimba, describen intrincados modelos escalares y acórdicos que rebasan las posibilidades de descripción que ofrecen los modelos de escritura basados en los sistemas de afinación occidental, La descripción de los acordes o las escalas con términos como: mayor, menor, disminuida, etc., no refleja el espíritu de las lógicas de articulación de los sonidos que abarca espectros de mayor libertad en las cantadoras y constructores de marimbas. Dichos términos están concebidos para la descripción de la música que se rige por los sistemas de afinación occidental, derivados de los doce sonidos básicos y absolutos.

Sin embargo, existe una lógica de la espacialidad relacionada con el uso de patrones de las tablas de la marimba, que se fundamenta en un modelo de afinaciones flexibles, el principio de este modelo de afinación establece que los sonidos que componen las diferentes escalas sobre las cuales se desarrollan las músicas de marimba, no obedece a una afinación o interválica específica y exacta, sino más bien a unos rangos de afinación flexibles; es decir, que para un oído educado en la música tradicional del Pacífico, pueden ser conmutables o equivalentes dos sonidos que tengan, incluso, una diferencia de medio tono, según el sistemas de afinación occidental. En conclusión, las afinaciones en la música tradicional del Pacífico Sur se establecen desde espectros de afinación aproximada, más que desde un punto de afinación absoluta.

³² Grupo femenino vocal las cuales, la voz líder entona melodías a forma de estribillo y son contestadas por el total del grupo a manera de responsorio de forma natural, con características tradicionales y populares en sus letras con gran arraigo de la música afronortecaucana lo cual se reflejan muy claramente en los cantos tanto religiosos como profanos de la región, así mismo esta característica permite la participación de todos los asistentes a los ritos o eventos comunitarios logrando que el canto comunitario aumenta el entusiasmo y la alegría colectiva

4.4.2.4. Estructura General del Currulao (Bambuco Viejo)

Tradicionalmente, las partes que componen las músicas de marimba obedecen a la forma del texto de la canción, la siguiente estructura simplificada y condensa en tres grandes secciones su estructura.

1. La Introducción: se muestra como un momento de acople en el que los instrumentistas, intuitivamente, acuerdan velocidades, registros, carácter y sentido de la canción.
2. La Glosa: es el momento de mayor estabilidad del conjunto de marimba, en el que la voz líder (cantadora o marimbero), canta el texto de la estrofa, adquiriendo mayor importancia.
3. El Arrullo: en contraposición con la glosa es menos formal, los instrumentos aumentan su volumen, se realizan múltiples improvisaciones y es el momento en el que los bailadores sacan lo mejor de sus repertorios y coreografías.

Cada una de las grandes secciones se divide en otras más pequeñas. La función o rol de la marimba cambia de acuerdo con estas secciones más pequeñas, que determinan la participación de las respondedoras y los demás instrumentos del formato como lo son:

1. El Bordón Base ritmo armónica que se repite constantemente y con pocas variaciones en el registro más grave de la marimba (bordones), cumpliendo el papel de “bajo”. Acompaña armónicamente a la melodía y también soporta rítmicamente el discurso musical. En el Pacífico Sur encontramos gran cantidad de bordones dentro del sistema currulao que sirven para acompañar diversidad de melodías cantadas o ejecutadas en la requinta de la marimba.
2. La Revuelta la conforman la base de la H`ondeada y la variación que se ejecutan en la zona del registro medio y agudo de la marimba y hace parte de las funciones del marimbero requintero:
3. H`ondeada (o base de requinta): Base ritmo armónica en la que se repite un motivo básico con unas pocas variaciones o se duplica la melodía. En

ambos casos suministra soporte armónico a las voces. Se interpreta en el registro medio de la marimba, cumpliendo funciones armónicas.

4. Variación: Se denomina así la improvisación en la marimba, se desarrolla en el registro agudo (segunda parte de la requinta), desempeñando el papel melódico, la variación se desarrolla desde los motivos rítmicos de la ondeada a los que se suman algunos elementos de la melodía del canto vocal y otros aportados por la habilidad del intérprete

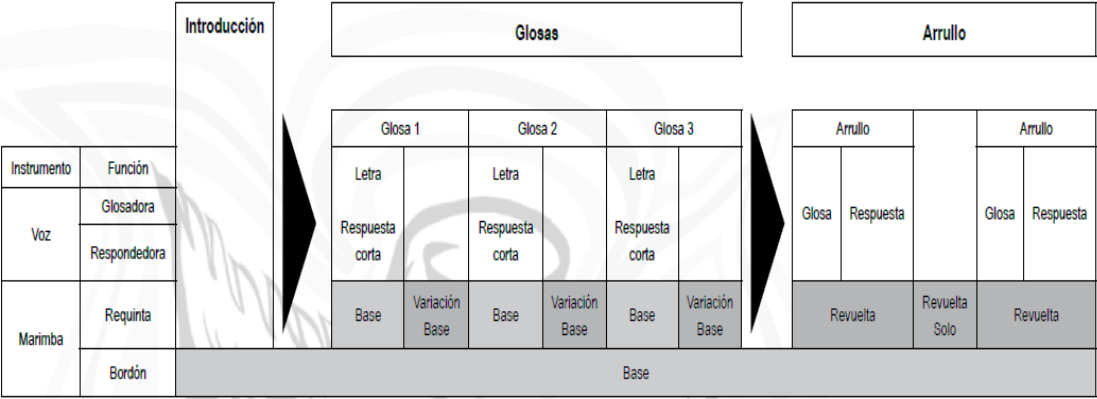


Fig.21. Estructuras Formal del Currulao

Tradicionalmente, el inicio del discurso musical está determinado por uno de los instrumentos del conjunto en el Currulao y/o el bambuco viejo, inicia la marimba, la voz del glosador y los coros; establecidas las voces, inicia el bombo arrullador, seguido de los cununos. Finalmente, entra el bombo golpeador con una fuerte llamada, cerrando esta primera parte de la obra y dando inicio a la siguiente. Debe tenerse en cuenta que el orden descrito anteriormente puede tener variaciones, con excepción de la entrada inicial por parte de la voz o de la marimba.

Las entradas en bloque (Tutti), así como las paradas sobre la marcha (cortes), no son propias del discurso musical tradicional; estos elementos aparecen en la actualidad en los discursos populares, los cuales han sido incluidos como parte de la demanda de las nuevas tendencias musicales.

4.5. LA CUMBIA

Al comienzo las Cumbias, según algunos relatos antiguos escritos, en el siglo XVIII las primeras manifestaciones de ésta no incluían canto, se denominaban “son de Gaita”, pero si pregones a forma de simples lamentos. Indios y negros se alumbraban con una fogata central y bailaban alrededor del fuego, mientras los

músicos con gaitas, tambores y sonajeros, se situaban a un lado, más tarde, el fuego fue substituido por un árbol llamado “Bohorque”, que trasplantaban al centro de la plaza y cuyas ramas adornaban con objetos de colores³³. Es pues que un derivado de esta tradición se refleja en la actualidad en la Danza de Negros y sones de Tambor referenciada y compilada por escritos de Marceliano Orozco³⁴

La Cumbia en su esencia popular tradicional (como menciona entrevista realizada al maestro costeño compositor e instrumentador para banda Victoriano Valencia) no es cantada, es netamente instrumental, sin embargo, la adquisición, ya sea por su elemento campesino y laborero, se refleja en los cantos de “Laboreo”³⁵ bajo una variante llamado “Zafras”³⁶.

Si bien el elemento musical hispano que reflejaban cantos de tradiciones meramente populares europeas, cuyo factor ha suscitado y persisten posiciones polémicas de musicólogos y antropólogos sobre el vínculo de la voz cantada, tales posiciones permiten examinar la posible existencia de una relación entre el canto hispano y los cantos “Zafras”.

Al correr del tiempo, los músicos con sus instrumentos tradicionales pasaron a ocupar la parte primordial de dichas festividades, lo cual, ocurre hasta el presente,

³³ Pérez Arbeláez, Enrique. Revista Colombiana de Folclor, nº 3, Bogotá, Patronato de Artes y Ciencias, 1954.

³⁴ Andres Ramirez Patino ,Documental “El Tambor Embrujao” San Basilio de Palenque

³⁵ Los cantos de laboreo son propios de todos los pueblos que practican la agricultura; en África muchos lo acostumban todavía. Los colonizadores españoles del periodo colonial permitieron este tipo de interpretaciones buscando elevar la productividad de los esclavizados en las haciendas. Hoy por hoy, este género musical se vive en ciertas expresiones culturales, pujidos o gritos que se repiten durante las faenas agrícolas. En las versiones más complejas, propias de San Basilio de Palenque, María la Baja y Sincerín, se emplean las décimas. El litoral Caribe es rico en variedades de este tipo denominadas zafras, maestranzas y vaquerías

³⁶ Las zafras pertenecen a la categoría de los cantos de labor. Son voces con entonación musical, interpretadas a capela, por los labriegos del litoral Caribe, en épocas de siembra y recolección. La espontaneidad, individualidad y simplicidad tonal caracterizan este tipo de música. Sus notas agudas y sostenidas recuerdan el “cante jondo” y los cantos tradicionales españoles. Sin embargo, el uso de gritos y de ciertas onomatopeyas saca a relucir supervivencias africanas o la adaptación de una forma del cante por la gente afrocolombiana del litoral. Sus temáticas refieren situaciones del proceso agrícola y del ambiente rural. Para ellos se hacen versos pareados, cuartetos, coplas y décimas. Suelen emplearse letras como la siguiente:

¡Eeeehhhh! Jesús, mamita mía ¡Uheeeee!
¡Uheeeeeeee!
ya murió Pachita Pérez
en la orilla de la quebrá
¡Uheeeee! ¡Uheeeeeeee!
yo no la vi morí, pero la ayudé a enterrá
¡Uheeeee! Echa pa'lante ¡Uheeee!
¡Vaaaaa!...

Estos cantos netamente de ascendencia africanos e indígenas a forma de lamentos hasta hoy poseen un referente popular campesino

flautas de millo, gaitas tambores y maracón (sonajero), permiten la apreciación cultural tanto en lo popular como en lo tradicional.

La Cumbia no se quedó en su recinto amurallado, tampoco limitó su alcance por las vías fluviales comerciales; la Cumbia conquistó los puertos en las aldeas, haciendas rivereñas extendidas por todo Bolívar, Córdoba, por las sabanas del Valle del Sinú de donde paso rápidamente hacia los Departamentos del Atlántico, Magdalena y desde luego, conquistó todo el extenso valle del río Magdalena³⁷ hasta las aproximaciones del salto o rápidos de Honda y hacia el norte de Antioquia por el Bajo Cauca y el Nechí, llevando en embarcaciones "bajeros" y mineros, negros en su totalidad, que llevaron hasta la montaña, como lo narran escritos realizados por Tomás Carrasquilla y Antonio José Restrepo, los cuales describen la rica variedad de los ritmos y bailes que se podían observar por dichos africanos.

4.5.1. La Cumbia a Ritmo de Gaita

Antes de la década de 1940, esta música se interpretaba en lo que los músicos mayores llaman "Rondas de Gaita", fiestas que duraban toda la noche, en las cuales los ejecutantes se sentaban en el centro de un círculo, turnándose para tocar y rodeados por los danzantes. También se interpretaba en funerales y por ello a veces esta música se la asocia con el lamento. El juego improvisatorio a través de la ornamentación, la reiteración motivica, la variación y el diálogo entre las gaitas, es la clave de la interpretación de la gaita.

Esta (la gaita), es la manifestación más tradicional y directa del cual se deriva la actual Cumbia, la cual es netamente instrumental y en la cual solo a nivel vocal, se emplean "Zafra" como elemento estimulador en las diferentes secciones que comprende su estructura general, cabe anotar que es empleada exclusivamente para el baile. Se identifica por su carácter rítmico, sin canto ni melodía definida, su compás es lento y pausado. En la ejecución instrumental, el conjunto musical emplea la caña de millo para obtener un sonido de gran agudeza y de altísima tonalidad así mismo en su desplazamiento regional, en la ejecución se usa el mismo instrumental de gaitas y tambores pero, su interpretación en la tambora, da razón y caracteriza el efecto sonoro que genera el repique de la baqueta o porra sobre la madera del bombo en el instante mismo de las pausas; este recurso

³⁷ Gonzalez Lienriquez Adolfo, Artículo Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano, Departamento de Sociología, Universidad del Atlántico

interpretativo proporciona a la tonada adornos sonoros especiales y característicos de su estilo interpretativo.

4.5.1.1. Estructura Ritmo-Melódica:

Antes de aplicar este término, es menester el aclarar que en la cumbia no se presenta un instrumento capaz de producir por si mismo sonidos simultáneos para generar acordes o intervalos simultáneos, es así que las melodías que se interpretan en las gaitas son expuestas a manera contrapuntística o imitativa

En las estructuras básicas, este género aborda progresivamente los rasgos ritmo-métricos del sistema musical del eje Caribeño perteneciente a las músicas de pitos y tambores, los cuales se articulan y desempeñan aspectos instrumentales característicos y específicos como lo son el pulso en las palmas³⁸ y tablas, el contratiempo ejecutado por el llamador, la primera y/o segunda división del tiempo realizada por el alegre. Es por tanto, que dichas bases de percusión con contenidos rítmicos específicos, dan la utilidad de la noción teórica de este tipo de música que se hace evidente no sólo como herramienta explicativa del fenómeno sonoro sino como herramienta generadora de crecimiento³⁹ para la ejecución instrumental y como eje ordenador de la práctica constructiva a través de sus elementos. Por lo anterior se toman dichos elementos rítmicos y melódicos como cualidades que influyen significativamente en la producción de este tipo de obras.

En el repertorio musical de la Cumbia como genero del eje de pitos y tambores, es de uso generalizado el compas de dos pulsos, cuya característica métrica básica se apropia este género y determinan en muchos de los repertorios de “Sones” o subgéneros la extensión y periodicidad de los patrones rítmicos, aspecto fundamental tanto para la práctica instrumental constituyendo así la apropiación de rasgos rítmicos de la forma musical tales como la simetría y cuadratura definiendo nociones temporales amplias como frases y secciones, así como relaciones intrínsecas con otras estructuras más complejas.

³⁸ El pulso es el tiempo o metro que en ocasiones es ejecutado por un instrumento, como en el caso del bullerengue y otros bailes cantados y que es común el acompañamiento con palmas y golpes de tablas, en otros casos, el pulso no es explícitamente ejecutado tal como sucede en el porro tapao pero aún así, puede ser percibido y extraído como lo hacen los danzantes quienes realizan sus movimientos en sincronía con la musica. En lo referente al acento y compás en los sistemas de música tradicional es posible detectar acentuaciones características de los ritmos, los cuales definen los compases.

³⁹ La Rue Jan, Analisis del Estilo Musical, Barcelona, 1989: .“El ritmo surge de los cambios que se producen en el sonido, armonía y melodía relacionándose íntimamente en este sentido con la función del movimiento en el crecimiento” “El estudio del ritmo surge de las combinaciones cambiantes de tiempo e intensidad a través de todos los elementos y dimensiones de crecimiento”

La primera división del pulso o división binaria el contratiempo es perceptible por la maraca o maracón el cual resalta la ubicación en el movimiento a tiempo (abajo) y a contratiempo (arriba) y su determinada acentuación. En la segunda división del pulso o subdivisión binaria, es el tambor alegre el que representa un ejemplo de segunda división del pulso en ritmo binario y donde se presenta un importante aspecto técnico a resaltar. Cuando la rítmica presenta la subdivisión del pulso en donde la alternancia en la ejecución del instrumentista derecha-izquierda o izquierda-derecha dependiendo tanto de la lateralidad predominante del estilo del ejecutante, se perciben en las tímbricas usadas para la ejecución del montaje, las distintas bases de percusión que ubican el pulso y contratiempo para Alegre.

En la Cumbia, la tambora que también presenta una segunda división del pulso, (solamente en el segundo elemento de la división del pulso), subdivide el contratiempo. Así mismo teniendo en cuenta lo anterior, es posible que la división irregular del pulso que se da tanto en la subdivisión ternaria del pulso en ritmos binarios opere en el alegre y en algunos repiques de maracas como subdivisión binaria en ritmos ternarios.

A continuación se muestran en donde la de división irregular del pulso en el alegre se opone a la matriz de la tambora:



Fig.22. Estructuras Ritmo Típicas de Tambora y Alegre en la Cumbia

En la Cumbia se presentan rasgos rítmicos fuertemente definidos en las bases ritmo-percutidas o patrones que limitan la libertad de los instrumentistas tanto en sus variaciones como en segmentos improvisados, dicho aspecto conlleva a apreciar los instantes en los cuales el ejecutante se encuentra limitado con la base rítmica⁴⁰ o por fuera de ella. La extensión de la base o patrón es generalmente de uno o dos compases, esta estructura que se repite

⁴⁰ Una base de percusión (base ritmo-percutida o base rítmica) hace referencia a una estructura bien definida, a un patrón, constituido por la acción de uno a más instrumentos de percusión y que soporta a otros niveles sonoros, tales como el armónico, el melódico, el formal en un determinado tipo de música.

constantemente, puede alcanzar la forma de toda una sección o de toda la pieza. Así mismo es posible apreciar las variaciones en algunas de sus líneas o de sus instrumentos sin que lleguen a alterar la estructura general. A continuación se muestra la base ritmo-percutida de la cumbia y ejemplos de algunas variaciones utilizadas en los tambores llamador y alegre⁴¹:

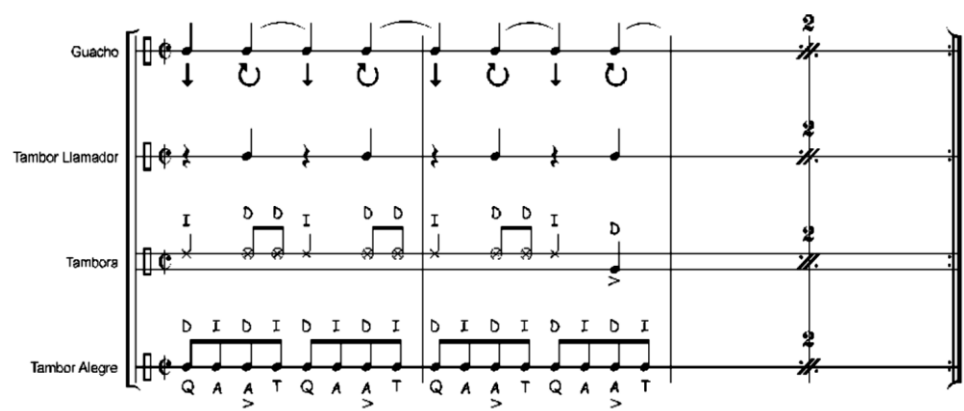


Fig.23. Estructuras y Acentuaciones Ritmo Típicas en la Cumbia



Fig.24. Variaciones del Tambor llamador en la Cumbia

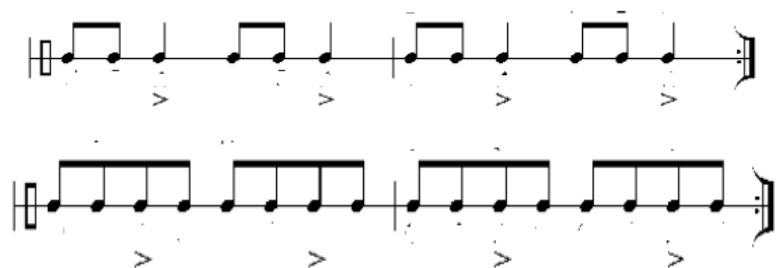


Fig.25. Variaciones No1 y 2 del Tambor Alegre en la Cumbia.

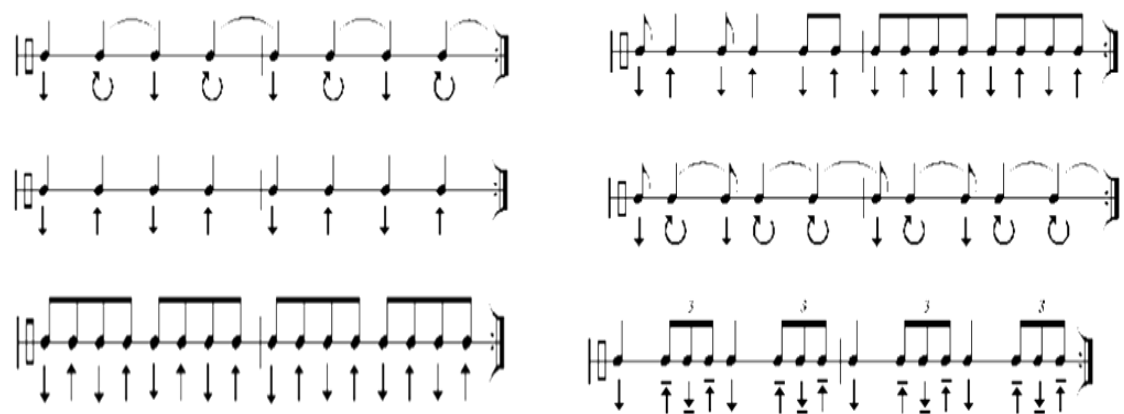


Fig.26. Variaciones No1, 2, 3 y 4 del Maracón en la Cumbia

⁴¹ Revista a Contratiempo, Experiencias y Propuestas, Escrito la Cumbia Lambuley Alferez Nestor, BedoyaSanhez Samuel Bogota 1987

- Variaciones de Tamboras



Fig.27. Variaciones de Tambora en la Cumbia

4.5.1.2. Estructura Melódica:

Teniendo en cuenta lo antes expuesto al aclarar que en la Cumbia no se presenta un instrumentos generador de acordes o intervalos simultáneos y que las melodías que se interpretan en las gaitas son expuestas a manera contrapuntística o imitativa, el antecedente melódico que encierra los antiguos cantos de lamentos de indígenas y esclavos negros que han pasado de generación en generación hasta nuestros días, se debe tener presente que no

quiere afirmar como un absoluto que todas las tonadas sean melancólicas o que encierran la única fuente de aspectos propios de ésta, por lo contrario este género en su estructura melódica encierra la misma idiosincrasia costeña colombiana tradicional enmarcada en sus leyendas⁴², la naturaleza animal o los fenómenos naturales o sociales.

Si bien el elemento musical hispano han suscitado y persisten aun posiciones polémicas de musicólogos y antropólogos sobre el vínculo de la voz cantada que se reflejaban en cantos tradicionales meramente populares, dichas posiciones académicas permiten examinar la posible existencia de una relación entre el canto hispano y los cantos “zafras” como fuente o elemento motivico para las composiciones.

En la Cumbia cantada sus letras muestran aspectos costumbristas del laboreo diario de la tierra, del cultivo del tabaco, de la arriería de ganado o simplemente aspectos personales de la vida diaria en la familia o la comunidad. Otro aspecto que se resalta es que los cantos no nacen de las estructuras formales tradicionales académicas, por lo contrario provienen de la simple asociación a forma de narración de historias acopladas a un motivo melódico observándose así que pequeñas dimensiones de las estructuras motivica de dichos cantos generan estructuras más grandes para ser convertidas en secciones de contraste melódico o instrumental.

4.5.1.3. Aspecto Instrumental:

La Cumbia es interpretada por grupos típicos denominados gaiteros, milleros y piteros. La importancia del antecedente indígena de las gaitas que hasta nuestros días existe en la tradición son la llamadas “Supe” o “Suarras” que son idénticas en su género macho y hembra a las que utilizan los Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta que reciben el nombre indígena Kuizi Sigi (mach) y Kuizi Bunci (hembra).

La afirmación presentada se basa en el origen campesino de muchos de los practicantes, el carácter tradicional de los elementos organológicos y de los textos

⁴² Referencia registrada de entrevistas realizadas por los documentales “Yo me Llamo Cumbia”, Capítulos la Cumbia Según Los Gaiteros de San Jacinto.

realizados por antropólogos e investigadores los cuales resaltan la conformación tradicional así:

4.5.1.3.1. Gaitas

Instrumento aerófono de ancestro indígena, flauta derecha fabricada a partir del corazón del cardón, con una formación de cera en uno de sus extremos en donde se hace una ranura y se inserta un apéndice cilíndrico, generalmente la base de una pluma de pato, a manera de canal y boquilla, respectivamente, con orificios variables entre 3 y 6 hacia la parte baja del cuerpo. Se le llama de esta forma por la similitud de su sonido con el de las gaitas de pico de los españoles.

La gaita hembra, de 6 orificios, proporciona la melodía. Su acompañante, a contra punto, la gaita macho, de 2 orificios, cumple una función marcante e imprime una profunda virilidad en el tañido de su lamento. Un gaitero toca la gaita macho con una mano; con la otra, a la vez con gran destreza, la maraca, y sus labios sólo sueltan la gaita para cantar.

4.5.1.3.2. Flauta E' Millo o Pito Atravesao

Instrumento aerófono, al parecer de origen africano que remplaza a las gaitas. Recibe otras denominaciones como flauta traversa de millo, carrizo, lata o bambú. Es un instrumento abierto en sus dos extremos, de unos 25 a 30 cm de largo y de 1,5 a 2 cm de diámetro, normalmente. Tiene cuatro orificios situados a unos 1 ó 1,5 cm entre sí y a unos 10 cm de la lengüeta, obtenida de la corteza de la caña y que forma la embocadura por la cual entra y sale el aire mediante emisión e inmisión del ejecutante, dotada de un hilo pisado a la lengüeta y sostenido por los dientes para modular el sonido y producir el efecto vibrado de los sonidos agudos, lográndose los más graves y nasales o bajos con el cierre de la abertura situada al extremo más próximo a la embocadura.

4.5.1.3.3. Tambores

Instrumentos membranófonos de percusión, de origen africano, que constan de una caja de resonancia, generalmente cilíndrica, aunque a veces algo cónica, y una o dos membranas o parches de cuero animal, que cubren la abertura de la

caja. Para producir el sonido el tambor es golpeado generalmente con la mano o algún objeto, comúnmente baquetas y también se suele percutir la caja. En los tambores se distinguen:

- **El Llamador.**

Su función es particular al inicio de la cumbia el cual orienta el contratiempo e impulsa a los demás tambores a iniciar el ritmo de cumbia, es el tambor más pequeño de todos, también es llamado macho, el cual marca la cadencia rítmica o compás, por lo cual es el único que no se le permiten los llamados "revuelos" o "lujos" en su interpretación.

- **El Alegre:**

Tambor que marca la melodía; "juguetea" con las notas de las melodías dictadas por los instrumentos líderes en este sentido y que se adorna con complejas y alegres improvisaciones sobre todo al final de la frase melódica durante su ejecución.

- **La Tambora**

Tambor mayor en su tamaño y único con dos cueros, uno en cada boca de la caja de resonancia, en el cual recae toda la responsabilidad de la pronunciación del acento sonoro característico de los aires tradicionales en el acompañamiento de cada pieza musical. Proporciona adornos y el bajo⁴³.

- **El Maracón**

También llamado Guacho, voz de etimología guaraní (*mbaraka* [mbara'ka]) que nombra al instrumento Idiófono de origen indígena, formado por una parte esférica de calabaza seca, que en nuestro medio generalmente es de totumo, con semillas o piedrecillas en su interior y un mango de palo que atraviesa o se adhiere al totumo y le sirve, a la vez de sostén. Acompañan a la gaita macho y proporciona el "brillo" en la canción.

⁴³ Andres Ramirez Patino ,Documental "El Tambor Embrujao "San Basilio de Palenque .. Si bien el tambor Llamador y Alegre es el aspecto estructural de lo rítmico instrumental la Tambora es la que nos permite diferenciar el tipo de cumbia que se quiere interpretar



Fig.28. Conjunto Instrumental en la Cumbia

Otro aspecto tradicional que muy poco se resalta académicamente por su aspecto netamente popular es el estado de éxtasis producido por la bebida alcohólica, en la cual los intérpretes de gaitas y tambores se desinhiben y estimulan permitiendo un mejor desarrollo y creación de melodías y hasta un nivel improvisatorio en los floreos o terminaciones de las obras⁴⁴.

En la actualidad y pese a los adelantos tecnológicos y estudios realizados por músicos, etnomusicos y antropólogos, no se tiene aun un conocimiento detallado o documentado sobre las letras, canciones o melodías tradicionales y populares, por lo tanto no es posible el aventurarse a precisar una estructura melódica fija en los géneros del eje pitos y tambores, en este caso el genero de Cumbia, sin embargo es representativo y significativo las diversas estructuras melódicas que pasan de generación en generación o que son iniciativa o inspiración local, las cuales permiten el surgimiento de nuevos repertorios y estructuras de relativa evolución a través del tiempo.

4.5.1.4. Estructura Formal:

Formalmente posee pequeñas organizaciones características propias de su conformación que aunque pueden ser rítmicas o melódicas, son necesarias en su

⁴⁴ Algunas Consideraciones sobre Caracterización de los Conjuntos de Gaita de la Costa Atlántica Colombiana, Morales Gomez Jorge, Instituto Colombiano de Antropología, Universidad de los Andes, Revista Colombiana de Antropología 1989-1990... "ellos manifiestan que con el alcohol, cada parte del cuerpo se estimula y aumenta su sensibilidad, especialmente las manos. Esto significa que un músico aumenta su calidad en la medida en que haya tomado licor... existen maestros que pueden tocar con gran destreza y experiencia en condiciones de abstinencia, pero con aguardiente o ron ..logramos mas recursos que se nos ocurren en el mismo momento que tocamos"

estructura, a lo cual, en su idiosincrasia local la llaman “Matices Propios de la Música Tradicional de Gaita” y que se pueden considerar como ornamentación propia de la estructura total dentro de la Cumbia como lo son los floreos, repiques, gritos, bossajes y cadencias (refiriéndose a una melodía mas adornada y no a la simple ornamentación de una estructura previamente expuesta) en la melodía.

Así mismo cada instrumento posee un tipo de ejecución uniforme (ritmo base) que en algunos casos se puede percibir cuando se comienza a armar la Cumbia (entrada sucesiva de los instrumentos) por lo cual ayuda esto a una aparente seccionalización cuando se acompaña si es cantada, o, cuando otros están variando u ornamentando, por otra parte otro tipo de acompañamiento es el que se realiza cuando se emplean recursos tímbricos como los repiques, quemaos, revuelos, acentuaciones opuestas e.t.c, lo cual permite contraste y actividad de tensión en sus estructuras básicas y melódicas creando así la posibilidad de pequeños interludios.

Nótese en la siguiente estructura (figura No 30) que las divisiones entre las partes cantadas e instrumentadas están claramente definidas, los interludios que son de alto contenido variado en la percusión generan y permiten por así decirlo ornamentación y varían las bases que anteriormente se expusieron sin alejarse de las acentuaciones propias del género ni de las gravitaciones que sugieran la aparición o terminación de nuevas intervenciones posibles, voces, o sugerir el “Floriado” de la gaita para terminar la Cumbia.

Los estudios sobre música popular se desarrollaron a partir de los años 60 y 70, como resultado de una creciente valoración de cultura y de la apertura académica vista por pocos y admirada por muchos, es así, que expresiones populares fueron acogidas como tradicionales desvinculando elementos propios de antecedentes del género musical, acogiendo estructuras comerciales, haciendo evidente en el predominio de la música costeña de altas esferas sociales expresiones como la cumbia inmortal “La pollera colorà” de (1962), que estuvo de moda durante casi toda una década y Colombia con ella, adquirió en el exterior la imagen de país de la cumbia y posteriormente de música tropical con Lucho Bermúdez . Por supuesto a partir de este momento los autores son principalmente, aunque no exclusivamente, de origen costeño.

Otras escritos en los años cuarenta y cincuenta, registran una no comprobada ni descartada aun hipótesis realizada sobre la Cumbia como madre de los ritmos costeños, además, un inventario de momentos cumbres de la música costeña⁴⁵ en escenarios como los "salones burreros" y de formatos como los conjuntos de gaitas como los denominaban popularmente (sin gaitas sino con instrumentos anexos como el clarinete) y las bandas de viento llamados bandas "Pelayeras o Sabaneras"; y una antología de temas ya cantados como la versión del paseo "Tuna Miranda en el Valle", inspiración de Guillermo Buitrago, grabada por Esther Forero en Puerto Rico y acompañada por la orquesta del legendario Rafael Hernandez, dejan eslabones perdidos de la transformación de la cumbia en lo que hoy se escucha indiscriminadamente como cumbia tradicional.

Así mismo, cabe anotar que la gran difusión de este ritmo a nivel popular fue labor ardua y dedicada de músicos costeños que vinculaban a los registros Bandísticos en simbiosis con instrumental tradicional, músicas de gaita a sus repertorios como lo realizó Lucho Bermúdez.



Fig.29. Lucho Bermúdez con Instrumental en la Cumbia en Escenarios Llamados los "Salones Burreros"

⁴⁵ como la creación del merecumbé, el porro cosmopolita de Lucho Bermúdez o porro de salón que tomó elementos propios de la tambora y el alegre de la cumbia, la gesta del juglar cienaguero Guillermo Buitrago, el auge divulgado comercial y discográfico de la cumbia, la difusión del vallenato, por Bovea y Sus Vallenatos que no eran vallenatos sino cienagueros —de origen cumbiamberos- y villanueveros discípulos de Buitrago

ESTRUCTURA DE LA CUMBIA TRADICIONAL

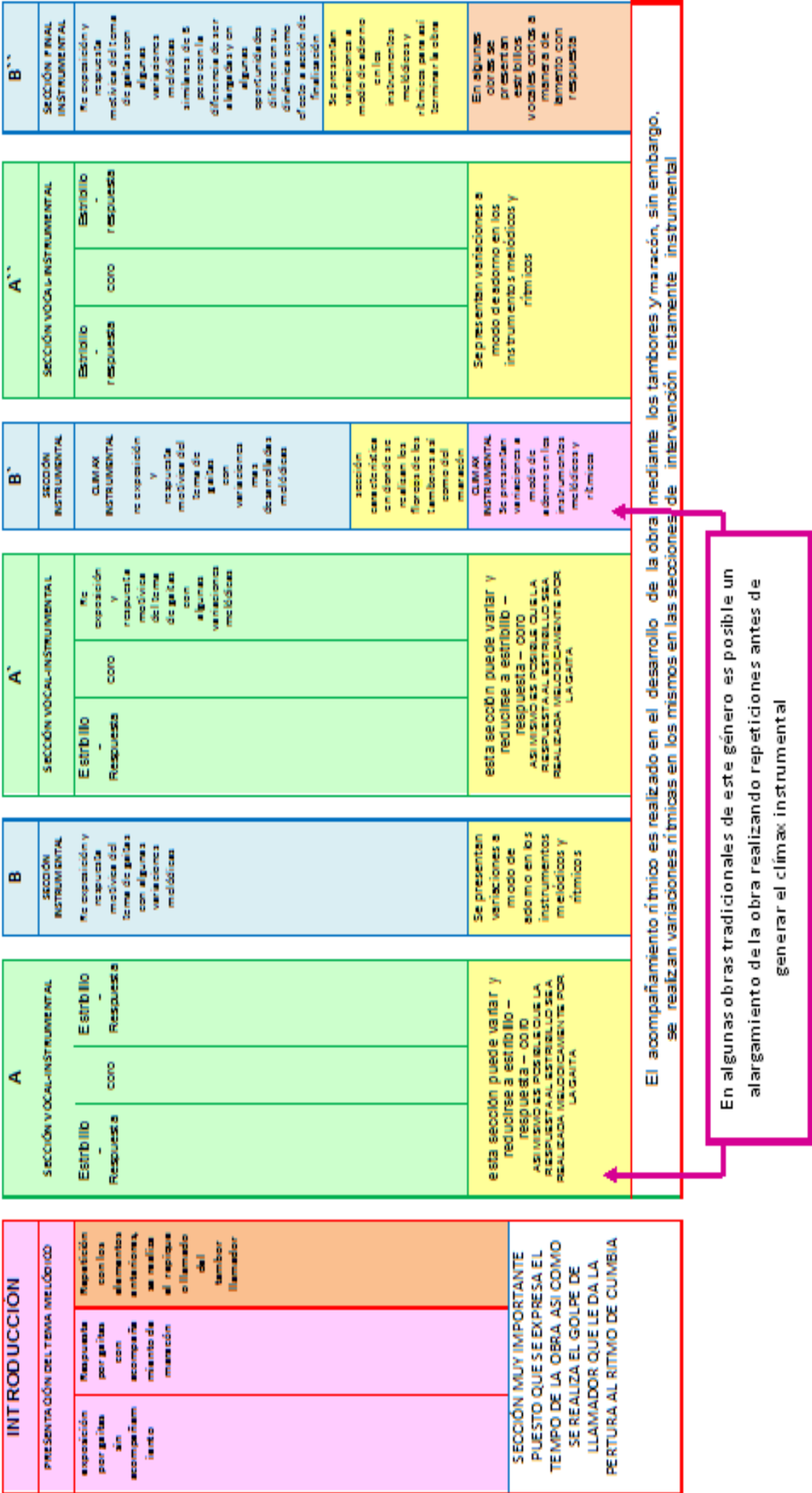


Fig.30. Cuadro Formal de la Cumbia

5. ANALISIS DE LA OBRA“ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”,BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA

Teniendo en cuenta cada una de las características comentadas anteriormente, así como los elementos constitutivos que encierran cada uno de los géneros tratados, sus antecedentes históricos con significativas observaciones para su comprensión sistemática y específica; se ajustará el siguiente análisis enmarcando los parámetros de Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo independientemente de su estructura general como obra, dichos parámetros como elementos significantes en el Crecimiento a nivel general, establecerán la resultante de la combinación de los elementos interrelacionados relevantes hacia el estilo compositivo presentado en la obra.

5.1. INTRODUCCIÓN

El desarrollo de esta sección se realizara de forma muy concisa, teniendo en cuenta las materialidades con las cuales están elaborados los elementos sonoros contributivos en cada uno de los géneros (pasillo, pajarillo, currulao y cumbia) que serán ampliamente descritos.

5.1.1. El Sonido

En esta, las coloraciones sonoras describen desde su inicio cada uno de los planos tradicionales, por otro lado, una superficie oscura se direcciona hacia la claridad y movimiento con recurrencia al velamiento, siendo esto, una forma musical concebida con el objetivo de evocar imágenes o descripciones variadas de pasividad, conflicto, movimiento, fuerza, quietud o caos y alegría, que de manera particularmente posee la obra en sus fragmentaciones estructurales.

5.1.2. La Armonía

A nivel armónico se presenta una exposición básica de la construcción general de las estructuras intervenidas, la sección introductoria más que a nivel armónico, presenta a nivel sonoro la superposición de armónicos partiendo desde la nota Mi, seguidamente se presentan patrones básicos basados en la armonía modal los

cuales, en el análisis del “Pasillo” serán explicados. Luego, al pasar al “Currulao” “Pajarillo y finalmente la “Cumbia”, se presenta la secuencia básica llamada “Patrón” (Im-IVm-V-V/-Im) de la música llanera y la serie armónica Im-V-Im a modo de bordado, los cuales pertenecen a ambos regímenes (Llanero y Caribe) que están en tonalidad de La menor.

5.1.3. La Estructura

Dentro de su contorno general, se construye la estructura de la Introducción mediante materialidades de los géneros Pasillo, Pajarillo, Currulao (Bambuco Viejo) y Cumbia, de los cuales, permite exponer en ésta (la introducción) de forma superficial, preámbulos de los elementos contributivos del sonido que encierran los géneros a ser intervenidos.

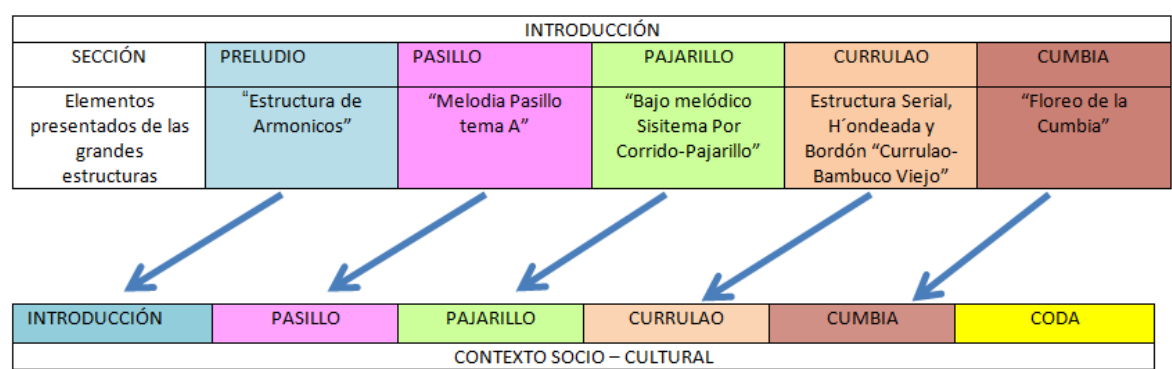


Fig. 31. Comparación Estructura “Contexto Socio – Cultural” e “Introducción”

5.1.4. La Melodía

El Preludio “Estructura de Armonicos” se presenta de forma concatenada y ornamentada por un glisando lo cual permite a este nivel, la presencia rasgada de sonidos consecutivos desde sus planos mas graves hacia los mas claros y brillantes de la instrumentacion.

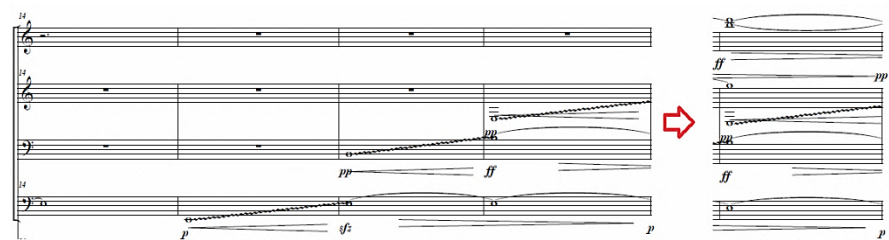


Fig. 32. Secuencia Sonora de Armónicos

La estructura de “Melodia Pasillo Tema A” (fig 33), presenta la trama melodica del “Pasillo”, su articulacion, dinamica y fraseo, exteriorizando razgos muy detallados de su movimiento y ambito.

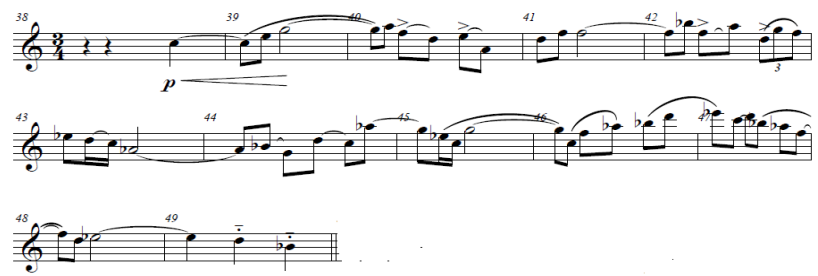


Fig. 33. Melodia Pasillo Tema “A”

Seguidamente, en la estructura “Bajo Melódico Sisitema Por Corrido-Pajarillo” (fig. 34), como se describe a sí misma en metrica ternaria, pone en consideracion dos elementos primordiales de crecimiento; su soporte y su acentuacion sistematica “Por Corrido”.



Fig. 34 Bajo Melódico Sisitema Por Corrido

Teniendo encuesta la metrica anterior y como contraste, muestra el elemento exploratorio, “la Serie dodecafonica original” (00), de la cual se generará la tabla serial, sus retrogrados e invertidos, asi mismo, dichas construcciones, son incrustadas a la estructura tradicional, como contraposicion exhibiendo la H´ondeada y Bordón del “Currulao-Bambuco Viejo” en 6/8.



Fig. 35. Serie original “00”



Fig. 36 H'ondeada y Bordón

La adición de un pulso acentuado más que de su métrica, prolonga las sonoridades y fortalece apoyaturas que presentan la parte débil del compas de 4/4 hacia el “Floreo de la Cumbia”, permitiendo que el movimiento sonoro se debilite a través de su masa hasta desaparecer en las estructuras percutivas.



Fig. 37 Floreo de la Cumbia

5.1.5. El Ritmo

El transcurso sonoro rítmico de esta sección (la introducción), apoya las presentaciones temáticas vinculadas al claro/oscuro de una forma sencilla e influenciadas por los géneros de la música popular tradicional, así mismo pequeñas estructuras de rítmotipos se presentan como preámbulo de su textura y trama como soporte y herramienta de vinculo directo con cada una de las secciones a desarrollar.

Fig. 38 Soporte Percutivo

5.2. PRIMERA PARTE “PASILLO”:

5.2.1. El Sonido

5.2.1.1. Sonido Gran Dimensión:

En lo general se observan dos espectros característicos utilizados en este género, el primero de carácter oscuro que oscila hacia una claridad y luego se yuxtapuesta a través de los materiales tímbricos, el segundo muchísimo más brillante en donde su color orquestal permite percibir la independencia de las intervenciones instrumentales.

Los contrastes oscilantes modales que direccionan su movimiento vertical y horizontal son determinantes en su configuración como intervención estructural y a la vez, como vínculo de su desarrollo orquestal, los esquemas lineales en los ámbitos agudos, medios, graves, así como los contruidos percutivamente, intervienen en un desarrollo general de predominancia de masa mixta heterogénea (elementos sonoros que participan) con altos niveles de contraste y cuyo clímax dinámico es alcanzado hacia el final.

5.2.1.2. Sonido Dimensiones Medias

La elección de los timbres es homogénea y heterogénea en las familias instrumentales, posee frecuentes cambios de contrastes los cuales contribuyen de gran forma a la estructura formal, según las diferentes secciones en su diseño encontramos los siguientes aspectos relevantes a citar:

5.2.1.2.1. Sonido Dimensiones Medias - Introducción:

En la introducción del “Pasillo”, los timbres elegidos del formato bandístico, son las cuerdas e instrumentos de percusión, se presenta alto grado de frecuencia y contraste producto de los mismos, en su dinámica general se mantiene el “forte” con reguladores ambiguos. Su textura presenta melodía mas acompañamiento (soporte armónico del Underground⁴⁶), los elementos se diferencian claramente por el color, la expresión y su contrastante.

La trama o mixtura presenta superposición tanto en los ámbitos instrumentales de viento como los de percusión, su movimiento dinámico a nivel básico ondula desde el doble piano regularizado ascendentemente y como límite se encuentra el doble fuerte hallado en los elementos percutivos. Así mismo los elementos de movimiento sonoro homogéneo delimitan la finalización de esta sección.

5.2.1.2.2. Sonido Dimensiones Medias - Sección “A” :

El primer cambio influyente es realizado por las cañas con particularidad momentánea ligera presentando el tema “a”, influyendo directamente en seccionalizar esta unidad tanto por su color y dinámica, como por su trama, concibiendo estabilidad de su textura como Polaridad Melodía-Bajo⁴⁷, lo cual permite el elemento de contraste.

Seguidamente, su crecimiento contribuye y permea su estabilidad textural por sus tres elementos (melodía principal, una secundaria «yuxtapuesta, concatenada y/o dependiente» y un acompañamiento), la amplitud de su ámbito sonoro y activo, es desplegado hacia las cañas superiores presentando una trama yuxtapuesta en sus primeros compases (134 al 137) y transformándose en los siguientes compases concatenada y cruzada. Su ritmo dinámico regulado (doble piano-forte-doble piano), la división rítmica, acentuación tímbrica y densidad de sus elementos

⁴⁶ ALDER, Samuel. THE ESTUDY OF ORCHESTRATION Second edition. Pág 15 Pag 484. Polyphonic texture or foreground- middleground-background distribution. ED. WW. Norton and Company, New York- London ISBN 0-393-95

⁴⁷ Alfonso Davila Ribeiro, cátedra particular.. “Una textura de dos elementos (A y B), en la que la línea inferior tiene la función de soporte ritmo armónico con menor actividad rítmica percutiva” ..Dentro de las músicas populares según estudios del maestro Alfonso Dávila Ribeiro , se maneja una textura intermedia entre la textura Melodía - Acompañamiento y Melodía Secundaria, derivada de la textura del barroco (según La Rue), la cual es continuo referente en la música popular; la denomina:

armónicos, son así mismo contribuyentes al contraste y movimiento de esta sección como primera unidad de intervención definida a su estructura tradicional. La alternancia del movimiento sonoro “a” es reexpuesto, sin embargo, posee un contraste de trasladar el ámbito superior hacia el medio (Saxo Alto).

Inmediatamente su respuesta “a’”, si bien mantiene la estabilidad textural de la unidad que la precede, su ámbito contrasta, retorna y estabiliza su nivel superior, la función de soporte, movimiento armónico y rítmico se complementa y fortalecen el ritmo-tipo tradicional del género Pasillo y en su conclusión, el crecimiento fraccionado textural y dinámico de la trama en las cañas superiores en complementación de ámbitos medios y graves en Homofonía y Homorrítmia, ésta a su vez, provee en la secuencia de la segunda intervención la contribución de una nueva división interna, ampliando su estructura tradicional como elemento transformador de sus movimientos internos propios del género tradicional.

La segunda intervención presenta dos texturas, la primera Polarizada Melodía-Bajo, la siguiente mas específica de tres elementos (melodía principal, secundaria y un acompañamiento), de igual forma en esta, la trama oscila linealmente en dos ámbitos (flautas y fagottes/chelos), pero como elemento de superficie, se mantienen estructuras ritmo-típicas en los elementos percutivos, por lo cual, hablamos de una textura mixta de dos componentes pero de ámbitos de Alternancia o movimiento periódico de diferentes timbres (combinaciones particulares) compas 183 al 201.

Su puente presenta una textura contrastante de melodía mas acompañamiento densa, activa y estrecha tanto por elementos dinámicos como mixturales, limita determinantemente la sección, completa y unifica mediante su color exótico su conclusión y permite a través de su transformación y fortalecimiento colorístico para alcanzar su modulación de la cual se hablará en el contexto de la armonía utilizada.

5.2.1.2.3. Sonido Dimensiones Medias - Sección “B”:

Las cualidades de esta sección se enmarcan en cuatro permutaciones texturales de Melodía contra soporte armónico, en las cuales aparecen contrastes relevantes que van desarrollándose desde la ligereza del brillo de las cañas superiores con antagonismo de los bronce, la potencia y amplitud de los pistones agudos y

graves con soporte claro y acentuado de las cañas, su simil prolongación, es apoyada por los saxos sobre los bronce, desemboca luego en el crecimiento estable de representación de los cuatro ámbitos sonoros (compas 208 al 212, del 213 al 220, del 221 al 226 y del 227 al 232).

Las anteriores variables del ordenamiento sonoro logran promover límites internos de las tramas de la sección, y a su vez, la alternancia presentada a manera de pregunta respuesta, incide en el movimiento tímbrico así como en el dinámico y estructural.

Su coda imita la anterior textura (Melodía contra soporte armónico) y trama (concatenada), vigorizando dinámicamente la relación de los cambios de estado y/o de movimiento hacia una rítmica de conclusión propia del género intervenido.

5.2.1.3. Pequeñas Dimensiones:

5.2.1.3.1. Sonido Pequeña Dimensión - Introducción:

La textura temática posee un color determinado por los graves, de articulaciones prolongadas, es significativa como punto de partida del desarrollo de la obra, cuyo color o matiz, se presentará en cada una de las grandes secciones esta. En su ritmo, parcialmente característico por la división binaria de sus eventos, es ornamentado hacia características percutivas propias del género.

5.2.1.3.2. Sonido Pequeña Dimensión - Sección “A” :

Las tramas así como los soportes se desfocalizan de lo tradicional (agudos-melodía / graves-acompañamiento) tanto por su configuración como por su ordenamiento (de lo tonal a lo modal), de igual forma las características ritmotípicas del género son ornamentadas pero significativamente conservadas. Las texturas asociada su desarrollo a través de diseños acórdicos o melódicos se presentan con detalles efectivos (Yuxtaposición, Superposición, Cruzamiento, Concatenación o Incrustación).

Es recurrente en los niveles de apoyo la prolongación del fraseo de por lo menos uno de los elementos del color en las transiciones que realiza. Por otra parte el

movimiento dinámico es correlacionado aun en las mínimas ornamentaciones percutivas dándole carácter e importancia a las mismas.

5.2.1.3.3. Sonido Pequeña Dimensión - Sección “B” y Coda:

En esta, es característica la textura acórdica, los articuladores permiten mayor claridad en el discurso en los ámbitos de incidencia, las sonoridades no articuladas (glisandos) ornamentan y prevén la acentuación de su gravitación en el discurso. El color de los elementos de percusión más característico (sonajeros), estabilizan el ritmo-tipo así como su movimiento.

5.1.2. Cuadro Estructural:

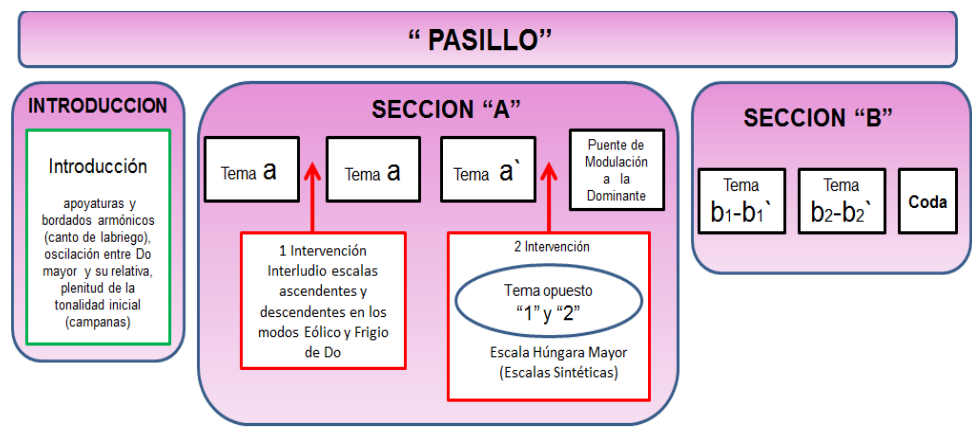


Fig.39. Cuadro Formal del Pasillo en la Obra

5.2.3. Armonía

5.2.3.1. Armonía Gran Dimensiones:

A nivel general posee un color Modal, sus cambios armónicos están estructurados bajo los parámetros que incide una desterritorialización⁴⁸ desde lo tonal hacia los modos eólico y el frigio, así mismo, a otras más elaboradas basadas en la escala menor húngara por lo cual se habla de una relación colorística tensional.

La expansión de sus acordes (plano vertical) evolucionan desde las triadas hacia las cuatriadas, así mismo se presenta una variación de esta última con la

⁴⁸ La desterritorialización se refiere al desplazamiento o cambio de plano donde existe un movimiento de relaciones múltiples, coexistentes, y de cierta forma complementarias, a otros espacio diferentes que construyen percepciones, concepciones, particulares individuales y/o colectivas, que conforman otra ordenación o dominio

presencia de notas pedales presentándose como una relación acórdica activa pero estable al mantener sus ritmotipos de acompañamiento tradicional.

5.2.3.2. Armonía Medianas Dimensiones:

La relación del punto de partida (tonalidad de inicio) con el movimiento que se desarrolla en el Pasillo, obra en el proceso de preparación, suspensión y resolución, es por ello que podemos encontrar los siguientes elementos estructurales en la armonización:

Sección	Introducción	"A"		
Compas	108 al 121	122-127	128-133	134 al 147
Descripción del Área armónica	Tonal DoMy, Bordado armónico I-VI-I	Modulación a su homologo menor, posteriormente intercambio modal	Área modal Dom Eólico, acordes de cadencia de la modalidad, no de tónica (inestabilidad)	Oscilación modal Eólico, Frigio

Sección	"A" contin.			
Compas	148 al 151	152 al 159	160 al 178	179 al 183
Descripción del Área armónica	Tonal DoMy, secuencia I-IV-V-I	Modal Do Eólico Expansión armónica de los acorde	Modal: Frigio por acordes híbridos y acorde de inestabilidad	Ambigüedad aparente

Sección	"A" contin.		"B"	
Compas	184 al 204	205 al 208	209 al 217	218 al 222
Descripción del Área armónica	Exótica: armonización propia de la escala húngara menor	Modulación a la 5° (Sol My)	El IV° de Sol es tomado como frigio (recurrencia)	Retonalización a la axial Sol mayor

Sección	"B"	
Compas	223 al 235	236 al 239
Descripción del Área armónica	IV° de Sol modal como frigio (recurrencia)	Retonalización la axial Sol mayor

El contrapunto, por motivos de las estructuras ritmo típicas del Pasillo, se presenta a nivel del movimiento armónico en su acompañamiento según las desterritorizaciones que se presentan en sus niveles. De modo similar, su modulación general se desarrolla hacia su quinto grado de su tonalidad de inicio, su yuxtaposición modal del eólico o su oscilación entre éste y el frigio, se direccionan en la primera sección hacia la coloración exótica de la escala húngara menor.

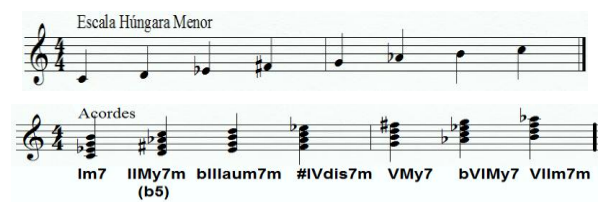


Fig.40. Escala Menor Húngara y Acordes de 7a

Como objetivo moduladorio colorístico directo, se percibe una clara reorientación del ordenamiento armónico clásico del Pasillo tradicional, utilizando como herramientas dos posibilidades modales correlacionadas con su acorde de primer grado; como acorde hibrido entre los modos ya expuestos, su coloratura exótica, su modulación tonal y su recurrencia modal y tonal, permiten presentar en el Pasillo compuesto, funciones estructurales, trayectos armónicos, así como ornamentaciones propias del sentido constructivista del ordenamiento propuesto a través de los modos asumidos y de su intercambio⁴⁹ optimizando y enriqueciendo la disponibilidad de sus recursos.

5.2.3.3. Armonía Pequeñas Dimensiones:

Al interior de las estructuras más simples de las secciones ya presentadas, encontramos las siguientes relaciones y aspectos relevantes a ser resaltados en su análisis:

5.2.3.3.1. Armonía Pequeñas Dimensiones – Sección “Introducción”:

Teniendo su inicio en la tonalidad de Do mayor, sus acordes principales (directos) están contruidos sobre tónica de dicha escala principal, como acordes secundarios (indirectos) se encuentran el VI° y el V°, en su más reducida estructura, como aspecto a resaltar, se presenta un bordado entre los acordes de I° y el VI°. No se presentan alteraciones disonantes ni complejas, su tonalidad es unificada pese al bordado armónico.

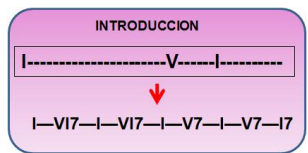


Fig. 41. Secuencia Armónica Introducción

⁴⁹ El intercambio modal emplea acordes no diatónicos pero no es una modulación, es decir, no consiste en un cambio de tonalidad, sino en el uso de acordes de modos paralelos para enriquecer el número de acordes disponibles

5.2.3.3.2. Armonía Pequeñas Dimensiones – Sección “A”:

5.2.3.3.2.1. Exposición “a”

En ésta se presenta una interpolación⁵⁰ e intercambio modal en la cual, el área tonal de I° que es intervenida, posee una doble función; en primer término como resolución tonal y como segundo aspecto al ser intervenido por yuxtaposición como puente para realizar el tránsito hacia la modalidad.

La permanencia de los acordes No de Tónica así como los de Cadencia, permiten los colores propios de esta sección, en la cual se presenta una expansión del IVm7 (acorde cadencial) y el II7, lo cual implica cierto color de inestabilidad construido mediante el mismo procedimiento en un acorde de cuatro sonidos, los cuales, reafirman su cadencia y resolución hacia el acorde particular.

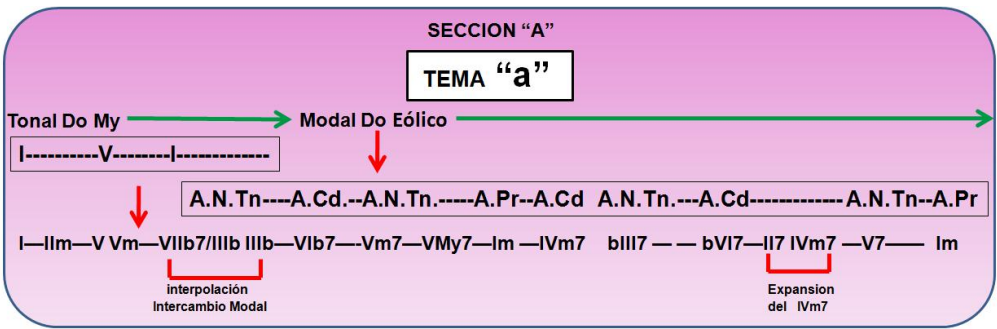


Fig. 42 Secuencia Armónica Tema “a”

Convención:
A.N.Tn: Acorde No de Tónica
A.Cd: Acorde de Cadencia
A.Pr: Acorde Principal

La primera intervención radica en las presentaciones escalares que oscilan entre los modos Eólico y Frigio, permiten la construcción de los acordes Particulares y cadenciales que las acompañan así como su disposición y conformación (cuatro sonidos).

5.2.3.3.2.2. Reexposición “a”:

El tema es reexpuesto, por lo cual, su área tonal sugiere ser igual a la ya expuesta, sin embargo, en esta nueva presentación sus estructuras acórdicas por el principio de opción son distintas, se opta por una estructura de subdominante para realizar la modalización y así mismo la utilización de la expansión acórdica

⁵⁰ La interpolación lineal es un método de conexión para la obtención de uno o varios puntos de referencia partiendo del conocimiento de dos opuestos. Proceso de estimar un punto de valor que se correlaciona y se encuentra entre dos valores conocidos.

desde su inicio. Si bien, el bIIIMy7m genera inestabilidad, es precisamente esta inestabilidad la que sugiere el color contrastante para la progresión modal hacia su estabilidad en el IMy7.

Teniendo en cuenta que es fundamental a nivel general la desterritorización, la estabilidad de la estructura modal se interviene utilizando el cromatismo como herramienta desintegradora de la estructura vertical, por lo cual, el IIIm7(b5) que es acorde a evitar, no se presenta como estructura acórdica sino que es abordado su sexto grado bemol cromáticamente desde un pedal (bVII7-IIIm7«acorde alterado» hacia el V7), aquí se genera una expansión de su color inestable para culminar en el acorde principal del modo.

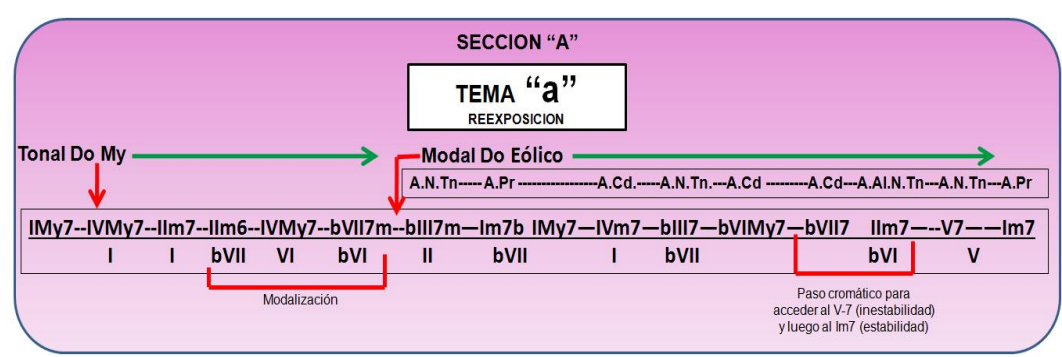


Fig. 43. Reexposición Secuencia Armónica
Tema "a"

Convención:
A.N.Tn: Acorde No de Tónica
A.AI.N.Tn: Acorde Alterado No de Tónica
A.Cd: Acorde de Cadencia
A.Pr: Acorde Principal

5.2.3.3.2.3. Respuesta "a`":

El Im7 como acorde principal prolonga su sonoridad y así determina su abrupto paso de Eólico a Frigio, cuyo color modal es prolongado hasta su modulación hacia el V° de la tonalidad axial (Do mayor), de esta manera, en este componente se presenta de forma de contraste con el uso del acorde bIIIM7 por su carácter inestable y la reincidencia del uso cromático en su estructura más grave (underground).

Al finalizar los acordes característicos o de cadencia, direccionan su clímax modal hacia el Im7 (Do menor con séptima), sin embargo, este mismo acorde es utilizado como herramienta hacia una nueva reorientación con posibilidades de sucesión, modulación o transformación para crear el puente.

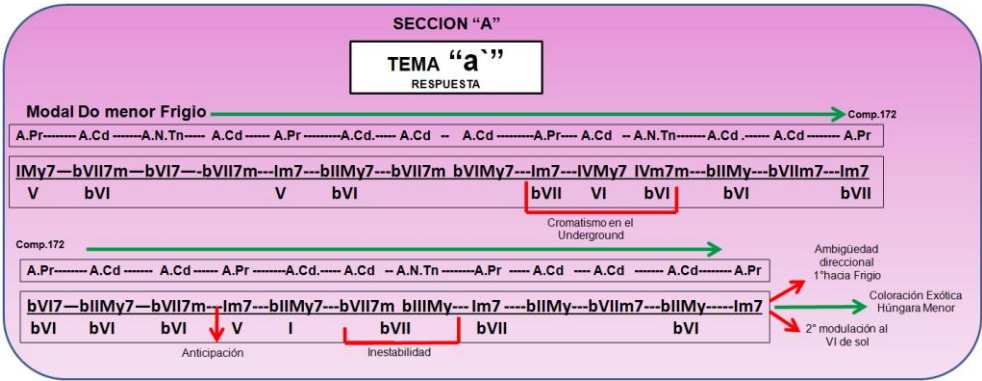


Fig. 44. Respuesta Secuencia Armónica
Tema “a”

Convención:
A.N.Tn: Acorde No de Tónica
A.Cd: Acorde de Cadencia
A.Pr: Acorde Principal

5.2.3.3.2.4. Segunda Intervención y Puente:

Al termino de este desarrollo, el acorde particular sugiere una ambigüedad direccional, si bien la estructura no se orienta hacia lo modal frigio ni a lo moduladorio tonal, sí se desarrolla hacia un tercer cambio de color (segunda intervención) el cual corresponde al generado por las dos estructuras melódicas y secuencias acórdicas de la escala menor húngara.

El primer grado es mayorizado y tomado como IV° de la tonalidad a ser abordada (VI de Sol), luego se desarrolla la modulación hacia Sol mayor terminando en cadencia.

5.2.3.3.3. Sección “B”

Esta sección se comporta mas simple pero no menos intervenida que la anterior en dos sub secciones “b” y “b”.

5.2.3.3.3.1. Sección “b”:

La nueva modulación se presenta solida por su cadencia, pero a la vez débil por su brevedad, toma como reiteración el color menor Frigio en dos estructuras concretas “b” y “b”’, pero en diferentes niveles escalares; la primera en su segundo compas de la modulación al tomar el IV° (Do) en frigio y la segunda al tomar su I° de la tonalidad axial en el mismo modo.

En la primera pequeña estructura, se observa una extensión equilibrada entre la tonalidad modulada y su IVº frigio, el cromatismo utilizado en su progresión tonal, así como los acordes característicos utilizados en lo modal y el uso del bIII7 como acorde inestable por su ambigüedad, permiten observar dos colores simbióticos (asociantes, que se complementan), siendo esta, la mayor característica que se presenta en lo compositivo para lograr los objetivos propuestos.

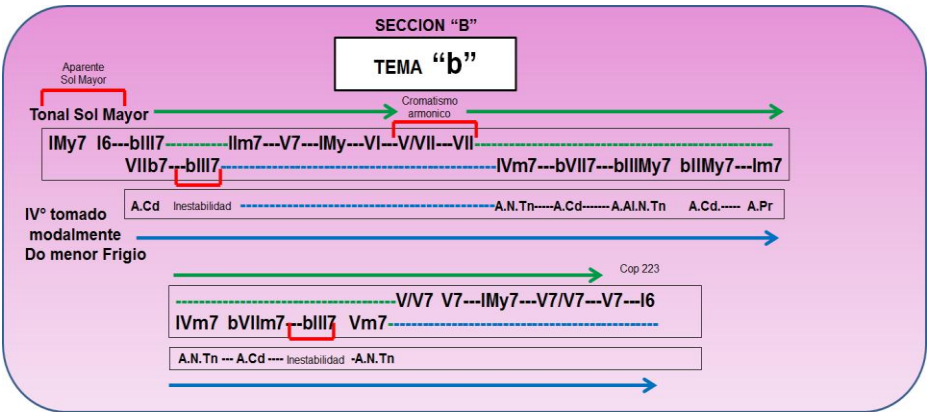


Fig. 45. Secuencia Armónica Tema "b"

Convención:
A.N.Tn: Acorde No de Tónica
A.AI.N.Tn: Acorde Alterado No de Tónica
A.Cd: Acorde de Cadencia
A.Pr: Acorde Principal

5.2.3.3.3.2. Sección “b`”:

Esta segunda parte muestra más la tonalidad axial (Sol mayor) así mismo su coloratura al difuminar este en su homologo frigio con las mismas herramientas utilizadas en “b”, culmina en su tonalidad axial con una fuerte cadencia para finalizar el “Pasillo”.

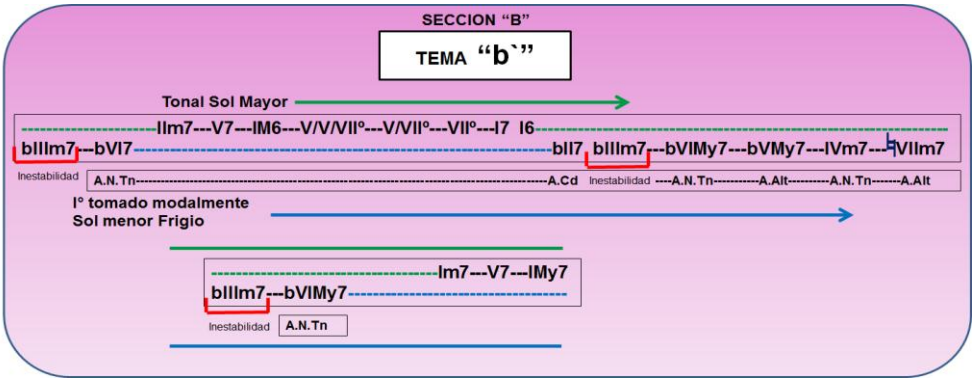


Fig. 46 Secuencia Armónica "b`"

Convención:
A.N.Tn: Acorde No de Tónica
A.AI.N.Tn: Acorde Alterado No de Tónica
A.Cd: Acorde de Cadencia
A.Pr: Acorde Principal

5.2.4. La Melodía

5.2.4.1. Sección “A”:

Su comienzo expone la tonalidad (Do Mayor) con un pedal dentro de una interválica de quinta, la cual a su vez por el ritmo melódico, genera en primer término apoyaturas armónicas del acorde de tónica hacia su relativa menor (I al VI), luego, pequeños segmentos de oscilación entre estos dos estados mediante el transito del compas de 4/4 a 12/8 y seguida de su reducción a la métrica de pasillo 3/4 a través del 6/8, muestra este evento como preámbulo del tema inicial construido en doce compases (compas No 122 al No 133 del score), que se presenta en un relativo Do Mayor pero que en realidad se desarrolla bajo la escala de Do menor Eólica.



Fig. 47 Tema Melódico Sección “A”

teniendo como contexto que el Pasillo tradicional presenta en su inicio dos temas (a y a`) que conforman la primera sección, como elementos de intervención de esta presentación temática, se inserta un interludio realizado en ágiles pasajes melódicos oscilando, intercalando y fraccionando escalas ascendentes y descendentes en los modos Eólico y Frigio de Do, esto es posible teniendo en cuenta que en el modo Eólico tiene como nota característica el VI bemol y el modo Frigio el II bemol, por otra parte, se tiene presente que la nota La bemol es nota similar en ambos modos lo cual permite que se construya el mismo acorde en estos dos modos (Eólico y Frigio) y así permite su tratamiento armónico.



Fig. 48 Escalas Utilizadas

Seguidamente, su estructura se compacta y regresa a su forma tradicional observándola desde la conformación, exponiendo los dos temas que forman la primera sección del Pasillo (a y a`), la melodía transcurre o alterna modalmente en Do Jónico, luego a Do Eólico y finalmente en Do Frigio, dando como resultado una melodía de desarrollo modal (compas147 al compas 182).



Fig. 49 Tema Melódico a y a`

En este punto, los ejes melódicos mayor y menor armónico tradicionales, han sido desterritorializados, con la presencia del acorde del primer grado (Iº) al terminar la escala Frigia, se realiza una espera sobre este grado de la modalidad sin perturbar el ritmo-tipo de Pasillo, al mismo tiempo, el desarrollo melódico antes de dirigirse a la modulación tradicional y a la sección “B”, busca una nueva direccionalidad. Es en medio de estas dos últimas que se presentan dos temas opuestos tanto en su estructura ritmo-melódica como en su estructura modal obteniendo una segunda intervención basada en la Escala Húngara Mayor (Escala Sintética⁵¹), una expansión melódica se presenta como herramienta de cambio, exploración y/o coloración melódica de este género (compas 180 al compas 204).



Fig. 50 Tema Melódico en la Escala Menor Húngara

⁵¹ Decimos que una **escala** es **sintética**, cuando es creada de la unión de dos o más escalas creadas previamente, combinando los componentes comunes a ellas, y dejando permanecer los particulares de cada una.

El puente, es generado por esta nueva intervención, es tomando su cuarto grado alterado dando la oportunidad de realizar o desplazar el ámbito melódico sintético de esta escala para gravitar nuevamente en una nueva línea melódica tonal, alcanzando así, la modulación al quinto grado de la tonalidad inicial, Sol Mayor (compas 207).

5.2.4.2. Sección “B”:

La modulación momentánea al V° que se presenta al final de la primera sección e inicio de la segunda (compas 207,208) y que posteriormente se reafirma melódicamente, nos permite observar el desarrollo de su movimiento; módulos significativos entre los cuales se destacan el paso de mayor al modal Frigio de su IV° y I°, que permiten transiciones de un nuevo perfil de su diseño tradicional definiendo el estilo melódico de ésta por aparentes grados disjuntos con pequeñas flexibilidades conjuntas gracias a sus correlaciones y otras más ambiguas como opción de contraste hacia una nueva intervención que genera así mismo su referente armónico.

La disposición de estas dos estructuras melódicas “b y b`” corresponden así mismo a las estructuradas tradicionales en el “Pasillo”, es así que se presenta la segunda sección a manera de contraste de forma siguiente.

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro" with a tempo marking of ♩ = 70. The score is written in 3/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *ff*. It contains several measures of music, with a bracketed section labeled "Aparente Sol Mý" and another labeled "IVm grado tomado en Frigio (Do Frigio)". The second staff continues the melody, with a bracketed section labeled "V7 de Sol aparente" and another labeled "I° IIIIm". The third staff shows a section labeled "IV grado tomado en Frigio (Do Frigio)". The fourth staff concludes with a section labeled "V7/Sol" and another labeled "Sol reafirmado". The score uses various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals, to represent the melodic structure.

Fig. 51. Estructuras Melódica b y b`

5.2.5. El Ritmo

En lo referente al ritmo de superficie, podríamos mencionar que es regular a nivel general, cuyo patrón en “3/4” genera el ritmo-tipo del “Pasillo”, sin embargo, en sus

medianas estructuras encontramos que en su inicio hay una expresa aumentación de este a 4/4 adquirida por la sección introductoria que la precede, a su vez, una división ternaria de sus eventos permite el tránsito hacia el 6/8 dando como resultante, la opción técnica de construcción motívica hacia el 3/4, la división y subdivisión ternaria y binaria de dichos eventos “12/8, 6/8 y 3/4” da como resultante que prevalezca las características propias de las acentuaciones tradicionales ya expresadas en este escrito.

La interrelación de los elementos que constituyen los anteriores metros, permite que en la sección “A”, haya una mayor movilidad y oscilación aunque en sus estructuras acórdicas sean semi-estáticas en el inicio de ésta, posteriormente al establecerse el ritmo-tipo característico del “Pasillo” o sus posibles derivaciones de éste en la sección “A y B”. La obra permite observar tensiones de elevada actividad al presentarse yuxtaposiciones rítmicas entre la armonía y/o color timbrico de la percusión, escalas modales(tensión y reposo), y así mismo en el énfasis de la acentuación de dicho ritmo-tipo tradicional colombiano.

El espectro de las transiciones rítmicas que se presentan, pose estructuras derivadas de la subdivisión o reducción del metro rítmico a nivel melódico o acórdico de forma fragmentada, ascendente y descendente apoyada ésta por su dinámica y crecimiento.

Se presentan tipologías limitadas por las estructuras melódicas las cuales generan cambios en el direccionamiento del contraste, lo cual es de visible notoriedad en las subsecciones presentadas en “a” por la continuación acentuada de cada escala modal, y en “a`” , por la articulación de su melodía.

Así mismo, otras de carácter más minucioso son las realizadas por las estructuras acórdicas en el ritmo-tipo de negra, silencio, corchea, negra base estructural del “Pasillo”.

Como alteraciones internas del tiempo, se observa en la sección “B” mayor actividad, dicha aceleración para alcanzar el Allegro que determina la velocidad final del “Pasillo” finalmente complementa tanto su estructura tradicional como el nivel de intervención realizada en la composición y su contraste y espectro.

5.3. SEGUNDA PARTE “PAJARILLO”:

En el Pajarillo tradicional popular, sus estructuras melódicas, armónicas y ritmo estructural, se ha consolidado eficazmente y musicalmente, lo cual permite que a través de su apreciación, conocimiento, práctica y análisis, podamos aprender muchas verdades profundas y ancestrales del arte musical llanero.

Si consideramos cada uno de los elementos que constituyen el género del “Pajarillo”, encontramos que estas estructuras son parte de un acompañamiento, así mismo definimos y encontramos en el presente “Pajarillo”, que es el elemento melódico el centro de interés y la razón de ser del desarrollo en esta obra como elemento fijo del cual parten las intervenciones armónicas y estructurales, obteniendo así el poder imaginar la complejidad de las interacciones que puede haber entre unas y otras y así mismo encontrar grandes características tradicionales representativas en esta segunda parte.

5.3.1. El Sonido

El “Pajarillo” con preponderante fuerza en sus sonoridades se presenta en esta obra intervenido sus estructuras tradicionales generales más simples, la ampliación de estas o la reiterada exposición motivica prevén un balance dentro de su relación de lo tradicional formal en yuxtaposición con lo moderno estructural sin perder sus características más relevantes.

5.3.1.1. Sonido Gran Dimensión:

El Puente rítmico-melódico presenta un espectro caracterizado por las sonoridades percutivas, su carácter oscuro, tiene su contraparte respondida por las cañas superiores; la acentuación y progresiva ampliación de los valores de su color armónico y movimiento melódico en el metro en compas de 3/4 hacia el 9/4, genera momentánea quietud terminando en un calderón que permite el inicio de la exposición de la nueva tonalidad (Mi menor).

El preludio evidencia tres eventos casi individuales que lo conforman; el primero de ellos, el melódico, muestra la tonalidad presentada en el inicio la cual es ampliada y desarrolla motivicamente, en el segundo evento se presentan virtuosos pasajes melódicos y en el tercer evento, es el realizado en la percusión por un

solo de capachos, los cuales, aun al presentarse en el primer evento ya permite apreciar su discurso rítmico. La introducción posee una apertura de espectro percetivo y esquema oscilante, a lo cual como contraste, presenta el ritmo de joropo y su cambio de sistema como precoz antecedente de los posibles cambios a realizarse en la obra, terminando de esta forma en un “Tuti” armónico, dinámico, homorítmico y climático temperamental.

En su primera gran sección “A”, a manera de un pequeño “Rondo” (a,b.a,c), presenta el sistema “Corrido” y la reiteración de esquemas horizontales y verticales como elementos asociadores de su organización, no abandona su predominancia esquemática mixta, por lo contrario la reitera y la oscila con mayor expresión como contraste dentro del movimiento. Luego, su segunda gran estructura presenta dos eventos de relevante importancia al exponer el ritmo-tipo de “Chipola” con sus componentes melódicos y armónicos estructurados e intervenidos de su forma tradicional.

Su cambio de color hacia la tonalidad axial, así como su paso al sistema “Por Derecho”, permite la individualidad de motivos melódicos y su respuesta acentuada en la tercera sección. Luego es generada a nivel formal la intromisión de una sección de improvisación mediante un componente armónico básico tradicional y motivico melódico.

Seguidamente, se presenta una reexposición de la sección “B” con todos sus componentes así como un puente que cambia su espectro y prevé su relación con la sección final, donde a su vez, recapitula el estribillo de la estructura del “Rondo” inicial, culminando climáticamente en su coda, se retoman elementos melódicos ya expuestos y finaliza en una cadencia modulando.

5.3.1.2. Sonido Mediana Dimensión:

5.3.1.2.1. Sonido Mediana Dimensión - Puente

Sus cambios más influyentes y expresivos se presentan en el cambio de color de la instrumentación, lo cual contribuye a su contraste y dinámica, el inicio rítmico y melódico del Puente, presenta un espectro de sonoridades percutivas y su carácter oscuro de los bronces medios, graves y cuerdas; el cual es respondido por las cañas superiores, alcanzan brillantez y terminan en una nueva tipología

colorística en su calderón utilizando una regulación dinámica del doble fuerte a pianísimo.

Su texturización dividida por las estructuras homorítmicas y melodía mas acompañamiento, dividida a su vez por el fraseo, la acentuación y la progresiva ampliación de los valores de su base armónica y movimiento melódico realizado desde la división binaria, blanca con puntillo y redonda con puntillo como unidad de medida; deja a nivel general, sin desmeritar la interna, una textura “Polaridad Melodía Bajo”, coadyuvándose al crecimiento y expansión de los acordes desde su inicio con en el metro en compas de 3/4 hacia el 9/4 generando un estado de quietud momentánea (compas 240 al 250), hacia el final es notorio la claridad con la cual se presenta la modulación, la cual permite el inicio de la exposición de la nueva tonalidad (Mi menor) presentada en una cadencia melódica del fagot.

5.3.1.2.2. Sonido Mediana Dimensión - Preludio:

Los eventos que individualmente conforman el preludio (compas 251 al 344); el primero de ellos, el melódico, su contrastante color presenta la tonalidad en el inicio de la introducción que es interpretada por el fagot, es ampliada y desarrollada con un movimiento más ágil y menos penétrate por otros instrumentos., según los cambios de mixturación o trama y la amplitud de grados conjuntos hacia los arpeggios.

El segundo evento de este preludio, presenta virtuosos pasajes melódicos realizados por las cañas agudas presentando un marco más de acentuación homorítmica del ritmo de “Joropo”. Así mismo se hace presente el elemento extramusical concerniente a los cantos de laboreo o arriero; empleando el “glisado” como recurso expresivo en frases de seis compases con ornamentación de capachos (como base del acompañamiento), logrando así, que en el desplazamiento sonoro acentual se perciba en el primer y tercer tiempo exponiendo por primera vez la clave sonora rítmica o golpe “Por Corrido”.

El tercer evento es el realizado en la percusión por un solo de capachos, los cuales, aun al presentarse en el primer evento, ya permite apreciar un discurso rítmico sin opacar el melódico, virtuoso y adornado o intervenido este evento al instrumentar sobre estas sonoridades más sugestivas en movimiento y color.

5.3.1.2.3. Sonido Mediana Dimensión - Introducción

Comenzando desde un nivel de color centrado en los bronces, las otras tramas se independizan en unas más desarrolladas; cañas y bronces superiores en los temas melódicos, cuerdas y cañas medias en los contra cantos, cañas y broces graves en la acentuación rítmica; que a manera de dúos extremos se yuxtaponen con los demás formando una masa densa y contrastante, lo cual en comparación de las anteriores presentadas, contribuyen su crecimiento dinámico, expresivo y textural. Al desarrollar simultáneamente dos o mas niveles texturales, destaca la búsqueda de transparencias, o por el contrario la creación de velamientos en la trama con ayuda de una instrumentación más compleja

5.3.1.2.4. Sonido Mediana Dimensión - Sección “A”

5.3.1.2.4.1. Sonido Estructura Interna “a”

La primera estructura “a”, el cual sirve como estribillo en la forma de Rondó, posee dos colores predominantes en la instrumentación; el primero realizado por los bronces y el segundo seguido por las cañas, la contraposición de estas dos texturas que a su vez tienen como denominador de profundidad de las cuerdas graves y el color del movimiento percutivo, se presentan desde de su inicio hasta el final, y contribuyen a la marcada acentuación del sistema “Por Corrido” de su desarrollo.

Los ámbitos agudos de los bronces superiores apoyados por los medios muestran una sonoridad fuerte y estable al combinarse con la base motívica, por otra parte, la brillantez de las cañas permiten la agilidad del movimiento y al ser opuestas por la reiteración del color de los metales, la dinámica fuerte se prolonga lo largo de esta primera estructura que es iniciada por el “glisando y trino”, sosteniendo sus cambios de color los cuales a su vez permiten resaltar las articulaciones sincopadas de los dos componentes de esta.

En la textura podemos encontrar la independencia de sus estructuras verticales y horizontales, pues, se presentan en ellas, una vitalidad superior de movimiento resultante de una mayor independencia rítmica, melódica y ritmo-armónica de los distintos componentes. La estabilidad de la combinación textural, se presenta al permitir un espectro de ligereza y sonoridad en una trama superpuesta, así mismo, se presenta una textura concatenada al final y con poco grado de frecuencia por

su corta extensión, lo cual, contribuye a la puntuación de la estructura como un estribillo dentro de la asociación de sus otras dos partes.

5.3.1.2.4.2. Sonido Estructura Interna “b”

El tránsito dinámico abrupto con el cual se abandona el componente anterior, aisladamente de generar el contraste de relevante importancia en la conducción de su crecimiento, permite localizar el inicio y el final de la segunda parte del “Rondo” interno, en donde su transcurso como cambio influyente, presenta las estructuras más oscuras de las familias instrumentales en sobreposición de las estructuras más fijas acórdicas de los ámbitos agudos que se adornan antes del doble cambio de sistema del esquema motivico final.

Las anteriores concatenaciones en la instrumentación favorecen en la medida de su injerencia a la masa y al peso de la obra para alcanzar la homorítmia y los diseños de respuesta hacia la repetición de la estructura “a” y estabilidad del movimiento.

En su tipología tímbrica los ámbitos idiomáticos en particular de la tuba, cuyo registro es bastante agudo en su esquema por terceras, permite ser apoyada por los metales medios cuyo color y contraste solidifican la marcada acentuación del sistema “Por Corrido” en una dinámica de evolución constructiva con textura monofónica y homorítmica, lo anterior con la sobreposición de las cañas superiores, permite el matiz de los trinos yuxtapuestos a los esquemas melódicos finales. Las tramas que presenta la instrumentación cuyo ritmo es constante en sus respectivos ámbitos, presentan en su articulación de figuración, la prolongación sonora generando un “Simil Continuum” de su color como contraste del movimiento acentuado.

5.3.1.2.4.3. Sonido Estructura Interna “c”

Como aspecto más relevante en esta estructura se encuentra la yuxtaposición, concatenación y superposición de las tramas motivicas, donde los cambios de color producido por los desplazamientos, o fragmentación de los mismos, o al ser completados estos en otros ámbitos, resaltan importantes herramientas en la instrumentación que contribuyen a la ligereza de la obra. Los timbres de los ámbitos idiomáticos centrales de los instrumentos que resaltan dichos esquemas motivicos; que contrastan en toda la longitud de esta estructura en una dinámica más pasiva que la anterior sección, complementan y amplían su final.

En lo textural más que polifónico contrapuntístico, por la independencia los componentes de su trama, encontramos una textura compleja o especializada, la cual desarrollan simultáneamente dos o más niveles texturales destacando las búsquedas de transparencias, o por el contrario, la creación de velamientos en la textura con ayuda de la instrumentación que presenta complejidad⁵².

5.3.1.2.5. Sonido Mediana Dimensión - Sección “B”

5.3.1.2.5.1. Sonido Estructura Interna “b₁”

El cambio relevante con su antecesora sección muestra una textura específica de “Melodía Secundaria” (tres elementos), consta de una melodía principal, una secundaria y un acompañamiento. La melodía secundaria es un “obligato” de marcada prolongación acórdica completamente subordinada a la contramelodía, con una significación temática que le concede la misma importancia que la melodía principal y una marcada acentuación del sistema de “Chipola”.

Los ámbitos mas agudos y ágiles para las cañas, contraponen los colores suspendidos de los medios y la marcación sistemática de los graves como contraste. En la dinámica regulada desde el fuerte al piano, el espectro sonoro y ligero de simple regularidad, mantiene su movimiento rítmico pero su color y su recurrencia muda a un matiz mas inmanente (estable) del campo sonoro tradicional.

5.3.1.2.5.2. Sonido Estructura Interna “b₂”

Salvaguardando su movimiento como estructura encadenada, la permanencia motivico-rítmica es más acentuada que la armónica, este, como contraposición de la reincidencia del espectro denso y oscuro, ilumina la inflexión del color hacia el cambio del sistema “Por Derecho”, el cual que a diferencia de los anteriores, no es doble para retornar sino que se presenta como contundente cambio y a su vez limita esta estructura.

⁵² Existe otra clase de textura compleja que no es producto de una síntesis de otras texturas, sino una amalgama de muchos elementos, ninguno de los cuales emerge como elemento primario. El oído es momentáneamente atraído por varios detalles y al mismo tiempo perturbado por otros. El Maestro Alfonso Dávila Ribeiro ha denominado en sus catedras con toda propiedad “tapiz de sonido” a este complejo entrelazarse de elementos. Un tipo de textura compleja como está usada en ocasiones para evocar una atmósfera especial, o para sugerir ideas extra musicales

5.3.1.2.6. Sonido Mediana Dimensión - Sección “C”

5.3.1.2.6.1. Sonido Estructura interna “C₁”

La permutación o cambio del color así como el cambio de sistema a “Por Derecho” deriva la oportunidad de presentar cambios de ámbitos en la instrumentación a manera de pregunta y respuesta, pasando de esta forma de una presentación lineal a una mas fragmentada de los colores. Como elemento contributivo a lo anterior, el nuevo sistema presentado acentúa contratiempos como adorno a su estructura sistemática del movimiento en un ámbito centrado de sus instrumentos.

Nuevamente la frecuencia de su dinámica fuerte en sus longitudes no son acrecentadas debido a la misma fragmentación motívica, sino que son de espectro casi inmediato y otras derivadas de la masa textural melodía mas acompañamiento concatenado. El movimiento periódico de los niveles texturales, tímbrico y dinámico son permanentes pero derivados de los cambios de su trama.

5.3.1.2.6.2. Sonido Estructura Interna “C₂”

La individualidad de los diseños esquemáticos de los motivos, así como la homofonía y homorítmia de la respuesta acentuada, muestran una coloración totalmente radicada en la oscilación del ámbito como de la inmanencia de su movimiento, sin embargo aunque no es esta una intervención aparente, si permite ser una intervención de sus niveles de ámbitos (all ground, midi ground, bass ground y underground), al desterritorializar la predominancia de los esquemas motívicos brillantes oscureciéndolos o aclarándolos y así mismo sus acentuaciones del sistema, donde la pausa, es así misma relevante como aspecto recurrente de su estructura tradicional.

Seguidamente esta breve falta de permanencia ritmo-percutiva, es contrastada por un espectro de crecimiento colorístico y velamiento motívico, la cual es prolongado hasta una expansión horizontal que culmina ornamentada y acentuada en una división binaria la cual alcanza una preponderante fuerza de su color (tonalidad menor),y desfilándose en el esquema motívico base de éste “Pajarillo” y su sistema “Por Derecho”.

5.3.1.2.7. Sonido Mediana Dimensión - Sección “D” de Improvisación:

Tres de los cuatro ámbitos presentan sus intervenciones bajo una coloración de secuencia colorística presentada, con el movimiento del esquema motivico que se repite a lo largo de toda la estructura de esta sección, los ámbitos permiten a este nivel una marcada exploración de los instrumentistas en su intervención, lo cual permite y abarca en este género, posibilidades o esquemas inmanentes dentro del sentido cerrado tradicional de su estructura.

5.3.1.2.8. Sonido Mediana Dimensión - Reexposición sección “B”

Si bien la mayoría de los elementos sonoros y colorístico ya expuestos de “B” que se presentan aquí, así como los característicamente intervenidos, retóricamente presenta la matriz sonora del “Joropo” como relevancia no solo de elementos constructivos sino como origen de prevalencia y estabilidad tradicional del género.

5.3.1.2.9. Sonido Mediana Dimensión - Puente

La coloratura para mayor claridad de su ornamentación es más acentuada en sus esquemas motivos, por lo cual, su movimiento presenta una división homorítmica muy marcada. Como otra herramienta recurrente de contraste se presenta la ausencia sonora bajo el espectro rítmico percusivo.

5.3.1.2.10. Sección “E”

Cambio de color, el contraste de forma significativa por su modulación se presenta renovado con predominancia de los bronce y cañas oscuras, el acompañamiento de sus homólogos de superficie más brillante de cañas y bronce medios, su dinámica fuerte, potente y decisiva de los componentes relacionados permiten el realce motivico de la percusión de brillo.

El sistema “Por Corrido” en toda a sección permite ser el vínculo asociador entre el esquema contrastante modificador y la reexposición de un esquema ya presentado (a). En “e2”, la reexposición de algunos elementos temáticos de “a” reestructura y contrasta, por así mencionarlo, como recurrencia con similares aspectos instrumentales intervenidos anteriormente mencionados, sin embargo,

su movimiento dinámico así como su pausa sonora al finalizar, muestra una masa más densa de su instrumentación.

5.3.1.2.11. Sonido Mediana Dimensión - Coda

Abruptamente su color expuesto en el inicio de la sección “D” es retomado, luego dos esquemas texturales son claramente definidos en la instrumentación y semi homorítmicamente yuxtapuestos en sus tramas son presentados en dinámica fuerte, acentuada, terminando contundentemente el “Pajarillo”

5.3.1.3. Sonido Pequeña Dimensión:

5.3.1.3.1. Sonido Pequeña Dimensión - Puente

En el empleo del contraste dinámico, las frases se definen teniendo en cuenta la participación instrumental y el peso que generan estos para definir frases y semifrases contribuyendo a la textura acórdica en sus primeros compases y la articulación como división de cada compás. Sus cambios de color se encuentran relacionados a su melodía así como la ornamentación de sus últimos compases de esta sección. El sonido en esta sección posee característica rítmica por su vinculación al género abandonado (Pasillo) así como al próximo a abordar (Currulao) lo cual genera una relación como objeto por razón de su naturaleza y o relación esquemática (relación intrínseca), como se ha comentado en las generalidades del Joropo y el Pajarillo en su análisis etnomusicológico.

5.3.1.3.2. Sonido Pequeña Dimensión – Preludio

El contraste dinámico está definido por las frases así como por los colores instrumentales utilizados para dar mayor balance a cada presentación de las partes del preludio convirtiéndose estas en temática texturales efectivas de color, de forma significativa y coherente al género intervenido con alternancia característica rítmica.

Su primera parte posee más variedad en los contrastes dinámicos tanto por su movimiento como por su tratamiento textural, pero así mismo por su fraseo y la acentuación de la base interválica o las repeticiones temáticas generando complemento e interacción entre las mismas.

Como contraparte de la anterior, la siguiente es más elaborada tanto en sus yuxtaposiciones temáticas, diseños de articulación, ornamentación y acentuación con una dinámica fuerte que solo se mengua al final de esta para nuevamente crecer y fortalecer homorítmicamente su color.

Si bien su parte final como contraste, prepara la estabilidad del movimiento a seguir vinculado a la “obra”, más que una base percutida, una sonoridad característica de su tradición. Es válido resaltar que cada evento que formaliza el preludio posee cambios de su trama que enfatizan elementos extramusicales de oscuridad, tormenta, religiosidad, impaciencia y fuerza que pretende ser liberados a través de la obra.

5.3.1.3.3. Sonido Pequeña Dimensión – Introducción

El peso del color instrumental es empleado como herramienta del contraste dinámico, así mismo, como su asociación textural producida en la formación de los diseños y de la articulación empleada en la progresión de las frases que forman la sección, la Superposición y/o Contraposición de su base arpegiada y acórdica advierten una concordancia rítmica característica para la realización del cambio de sistema “Por Corrido” de su final.

5.3.1.3.4. Sonido Pequeña Dimensión - Sección “A”

5.3.1.3.4.1. Sonido Estructura Interna “a”

Dos contrastes resaltan los diseños de los motivos que asocian los espectros colorísticos de esta estructura; el primero realizado en la instrumentación por el fagot, clarinete bajo y fiscorno barítono en yuxtaposición de los diseños realizados por las flauta, trompetas y el corno, así mismo, en su mitad es asumido (los espectros colorísticos) por los cornos, trombón y violonchelo, e igualmente yuxtapuesto por las cañas superiores que posteriormente al final se contraponen individualmente con los graves de la instrumentación con una articulación de superficie de los capachos.

La sincopa en yuxtaposición a los modelos de superficie motívica y su reiterada utilización como elemento propio del género del “Pajarillo”, permiten concebir un carácter y movimiento de menor rigidez como característica temática rítmica.

5.3.1.3.4.2. Sonido Estructura Interna “b”

La textura en los esquemas temáticos posee dos ámbitos claramente definidos por su peso así como por la masa de la instrumentación, la prolongación de las sonoridades es más larga favoreciendo así el crecimiento de espectro tímbrico y vibrante, corto y acentual. El oscuro y marcante de los metales contra la pastosidad prolongada de las cañas como herramienta efectiva de coloración significativamente, diseña la estructura, enfatizada y produce el carácter de la marcha del movimiento, la concatenación del último diseño de las cañas medias (oboes y saxos) permiten en su cambio de sistema que las pausas sonoras resalten las acentuaciones homorítmicas al restaurar la métrica de 4/4 al 3/4 característico.

5.3.1.3.4.3. Sonido Estructura Interna “c”

La presencia de la textura compleja o especializada permite que se esquematice uno a uno los diseños motivicos secundarios, uno de estos, el cual desde el inicio es presentado por las cañas graves y el violonchelo que a su vez es concatenado por el principal en las flautas y que es yuxtapuesto por otro secundario en el Eufonio, muestran una claridad de la utilización de dicha textura que abarca todas las pequeñas estructuras de la sección “c”.

Seguidamente la homorítmia en su final acentuada, enfatiza el sistema “Por Corrido” con ornamentación y movimiento muy marcado.

5.3.1.3.5. Sonido Pequeña Dimensión - “B”

5.3.1.3.5.1. Sonido Estructura Interna “b₁”

El movimiento ascendente de sus sonidos acompañantes y su clara acentuación muestran por primera vez el sincretismo de los dos sistemas llamado tradicionalmente “Chipola”, lo cual, matiza como intervención de su movimiento bajo la rigurosa primera división de los eventos en la percusión.

Se presenta una articulación de sus arpeggios de forma descendente en los ámbitos agudo-medio como contraste sonoro de los trinos anteriores y apoyados en su base en la instrumentación media grave con la prolongación de sus sonidos.

5.3.1.3.5.2. Sonido Estructura Interna “b₂”

La coloratura oscura y yuxtapuesta como variedad de la anterior y reiteración colorística de la “obra”, sobrepasa condicionadamente los límites de la instrumentación en los graves permitiendo escuchar sonoridades constreñidas de los instrumentos, por otra parte, en sus esquemas motivicos el movimiento se yuxtapone a la concatenación de las sonoridades prolongadas y semi estrechas de sus partes medias con ornamentación acentuada de su sincopa que levemente vela su trama “base” y sus tramas de “segunda relevancia” como intervención de la anterior estructura

5.3.1.3.6. Sonido Pequeña Dimensión - Sección “C”

5.3.1.3.6.1. Sonido Estructura Interna “C₁”

Es de resaltar la inflexión del tiempo-contratiempo (corcheas acentuadas), donde dicha relevancia que es de carácter puramente ornamental en el género intervenido (Pajarillo), define más que un segundo acompañamiento, una trama de acoplamiento entre los colores motivicos y sus matices de base del sistema “Por Derecho”.

La articulación de sus texturas temáticas son mantenidas en sus respuestas y en sus contrastes de cambios de ámbito instrumental, del mismo modo, son determinantes de apoyos rítmicos percutivos que mantienen su movimiento constante y el silencio como recurrencia característica del límite de su estructura.

5.3.1.3.6.2. Sonido Estructura Interna “C₂”

Los esquemas a nivel rítmico-motívico son recurrentes en su estructura y articulación, esta simplicidad da como relevancia la ausencia sonora de la masa instrumental, prevé el despliegue de otras permutaciones y prepara el crecimiento homorítmico del color profundo concatenado con el pastoso de las cañas medias hacia la luminaria o brillo de sus trinos.

Su masa como distintivo alcance de su movimiento y preponderante característica a lo largo del desarrollo de ésta unidad que conforma la “obra” presente, ventila el

silencio momentáneo como recurrencia de una de las estructuras del preludio y su crecimiento, para reaparecer su agilidad y movimiento.

5.3.1.3.7. Sonido Pequeña Dimensión - Sección “D” de improvisación:

A este nivel, el notable color, ámbito y trama que concreta esta estructura, se enmarca en dos parcelas distintas que se unifican por el carácter mismo de la obra; el primero reside en el músico académico con base a su estética y direccionado por la estructura motívica y asociadora, expone su propia intervención, lo otro, es que cada vez que se interprete se descubran nuevos esquemas.

5.3.1.3.8. Sonido Pequeña Dimensión - Reexposición Sección “B”

Cada uno de los dos componente que posee esta estructura se modifican en sus territorios, el primero “b1”, se presenta de forma similar pero con una coloratura más profunda y sin embargo prevalece la claridad en sus planos sonoros, esto permite una destacada relevancia de su desplazamiento de ámbitos así como el de sus sonoridades, eventos motívicos, texturales y la forma como se presentan las tramas. El segundo “b3”, que se presenta en la coloratura media de los ámbitos sonoros, con un perfil estable su movimiento, es uniforme en su presentación en contraste con su antecesor “b2” ya expuesto al principio de la obra. Al final en los trinos, rítmicamente el sistema chipola de “B” se desintegra (Desfragmentación de los dos eventos de la chipola) solo queda los dos primeros tiempos acentuados de la segunda parte de éste.

5.3.1.3.9. Sonido Pequeña Dimensión – Puente

Su Trama ornamentada y acentuada presenta un contraste entre la sucesión rítmica del movimiento y la ausencia sonora sobrepuestas en la división de los esquemas motívicos densos de los bajos. Finaliza con el contraste de color entregando el crecimiento del movimiento y de los colores brillantes, hacia los medios de los bronce con la base rítmico-percutiva constante que desde el inicio, marca su rotunda ideología tradicional rítmica acentuada del Joropo y el intercalado de la división binaria de sus eventos.

5.3.1.3.10. Sonido Pequeña Dimensión - Sección “E”

Los componentes, el primero contrastante y el segundo con elementos ya expuestos (con cierto grado de variación), presentan interrelaciones basadas sobre el sistema “por Corrido”, si bien la instrumentación de sus tramas juxtaponen y concatenan, no solo velan los ornamentos sincopados sino que permiten aislar los esquemas motivicos.

5.3.1.3.11. Sonido Pequeña Dimensión - Coda

Nuevo contraste sonoro, el elemento incisivo es aquí marcado por el llamado “Cierre”, en donde su profundidad y altísima sonoridad muestran su culminante posición como final.

5.2.2 Cuadro Estructural:

Las piezas llaneras no son construcciones que elaboren lo que podríamos llamar un “discurso temático” o una construcción jerárquica entre secciones, o como tema y desarrollo ó tema y variaciones. Lo que da verdaderamente unidad a una pieza como el “Pajarillo Tradicional”, es la presencia de una Clave Sistemática Rítmica y la presencia de un ciclo armónico fijo, elementos que garantizan la lógica musical y que constituyen una fuente inagotable para la improvisación y desarrollo de otras secciones melódicas más desarrolladas.

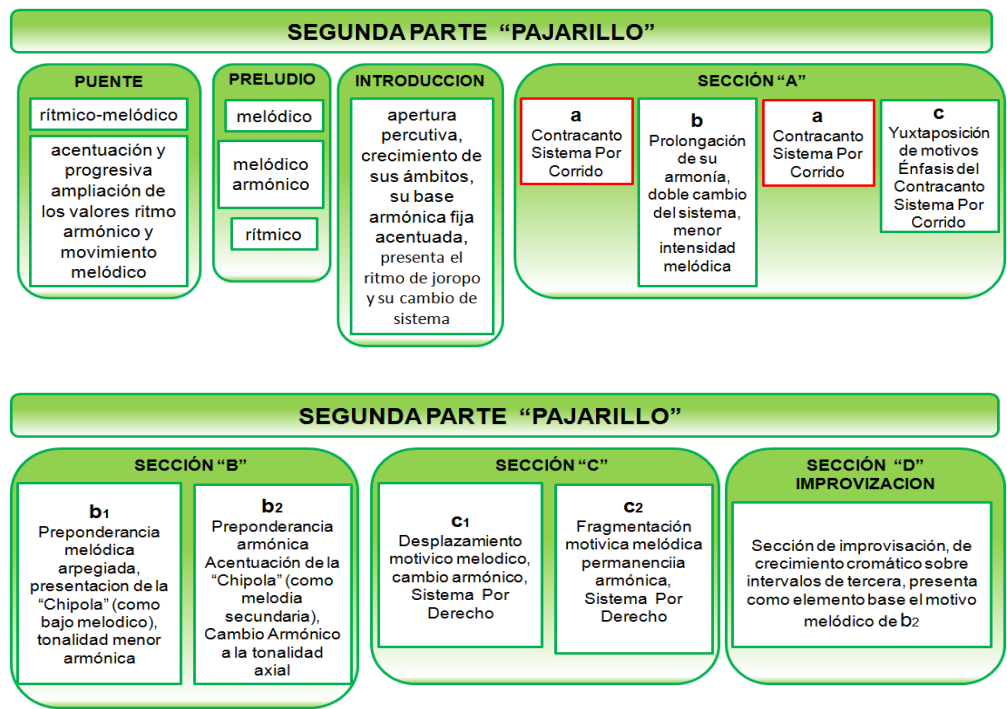
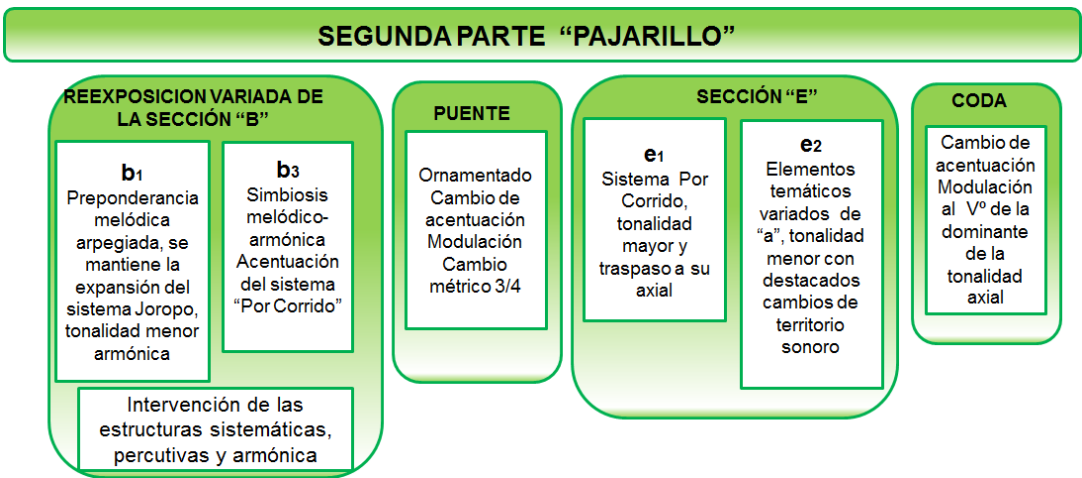


Fig. 52 Estructura del Pajarillo

Continuación:



Continuación Fig. 52 Estructura del Pajarillo

5.3.3. La Armonía:

Mediante la confirmación de las referencias tonales, se permite ver los tipos de acordes que se encuentran en el "Pajarillo" y los recursos armónicos estructurales empleados. Al permitir el desglose de los fragmentos según los recursos utilizados, se consiente dar una apreciación de la forma de la obra, conocerla mejor y sobre todo, facilitar su comprensión entendiendo la intervención armónica presentada aquí como una herramienta de "opciones".

5.3.3.1. Armonía Gran Dimensión:

Como todos los Golpes Ilaneros, el Pajarillo presenta un ciclo armónico fijo no modulante; las eventuales modulaciones que aparecen, son secciones características que cumplen una función de corta interpolación para retornar a las estructuras básicas del "Pajarillo", cuya semejanza a la manera de una "Passacaglia", el "Pajarillo" repite una secuencia corta en tonalidad menor: D - T - Sd - D (Dominante - Tónica - Subdominante - Dominante).

En estos cuatro eventos armónicos está sintetizado todo el carácter del "Pajarillo Tradicional", el cual, es una pieza cuyo ciclo armónico gira alrededor de la Dominante, que comienza y termina en la Dominante y cuyo centro de gravitación es precisamente la Dominante.

5.3.3.2. Armonía Dimensiones Medianas

Como se comento anteriormente, el “Pajarillo posee un patrón armónico muy cerrado, (Im-IVm-V-v7-Im), lo cual permite formalmente tener una estabilidad durante su tránsito sonoro y sistemático de sus “golpes”, esta relevante característica en particular, servirá como punto de partida de la intervención de este género. Por lo anterior, de manera general se presentan los más notables puntos de intervención realizados en la obra, los cuales como se comento, son el resultado de la intervención del patrón armónico en el proceso que se desarrolló en la transformación armónica, como “opción” y herramienta desterritorizadora.

5.3.3.2.1. Sonido Mediana Dimensión – Sección Puente

Presenta dos áreas tonales la primera mayor (Sol Mayor) y la segunda menor (Mi menor), desde aquí la sustitución como herramienta de intervención ya muestra evidencia del tratamiento armónico que seguirá el Pajarillo, su patrón I – IV –V- V7-I, es intervenido hacia otras coloraturas de las sonoridades, mas no de sus áreas tonales principales

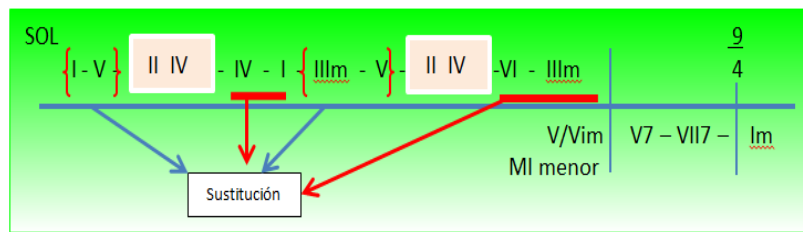


Fig. 53 Secuencia Armónica en el Puente

5.3.3.2.2. Sonido Mediana Dimensión – Sección Preludio

Las exposiciones escalares se presentan enmarcadas sobre eventos armónicos solo a nivel de coloratura.

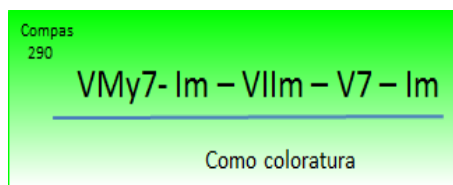


Fig. 54. Secuencia armónica en el Preludio

Al ser esta una sección de transito, presenta su preponderancia melódica, pequeños episodios soportados en una base armónica la cual se expone como

acompañamiento del color instrumental según la desterritorización de su tránsito horizontal.

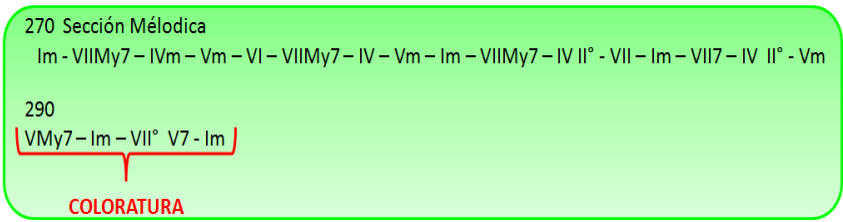


Fig. 55 Soporte Armónico- Coloratura

La segunda parte del preludio presenta la exposiciones escalares, arpegiadas y bases a manera de pedal, en las cuales, en su desarrollo presentan anticipaciones armónicas y transiciones hacia la tónica axial dando como respuesta a este proceso en su final, el patrón armónico del “Pajarillo”

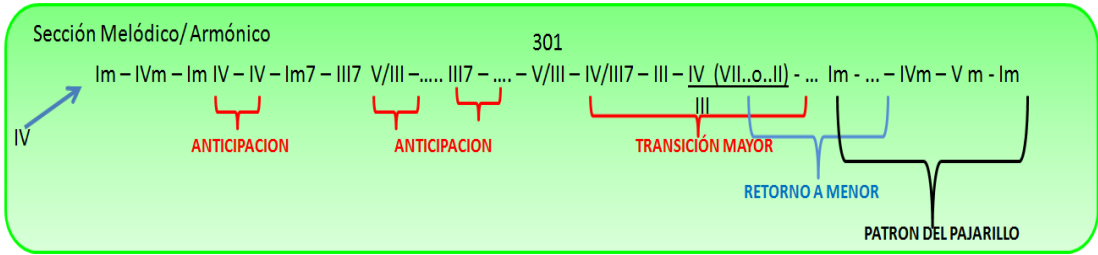


Fig. 56 Secuencia Armónica Segunda parte Preludio

El inicio sonoro, rítmico y percutivo de su tercera parte, separa su recorrido sistémico y al terminarlo, su tercera parte cierra con el patrón armónico del “Pajarillo” de forma recurrente y decisiva.

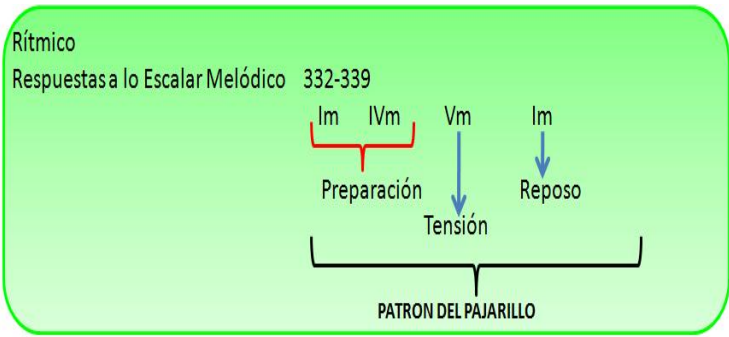


Fig. 57 Patrón Pajarillo

5.3.3.2.3 Sonido Mediana Dimensión – Sección Introducción

En esta, el patrón se expande e inicia su flexibilidad aparente sin perder su dinamismo o dinámica, su área de dominante es ampliada, así mismo, esta

permite ser bordada, repetida y luego con una con mayor expansión, mantener su movilidad según su eje sistemático.

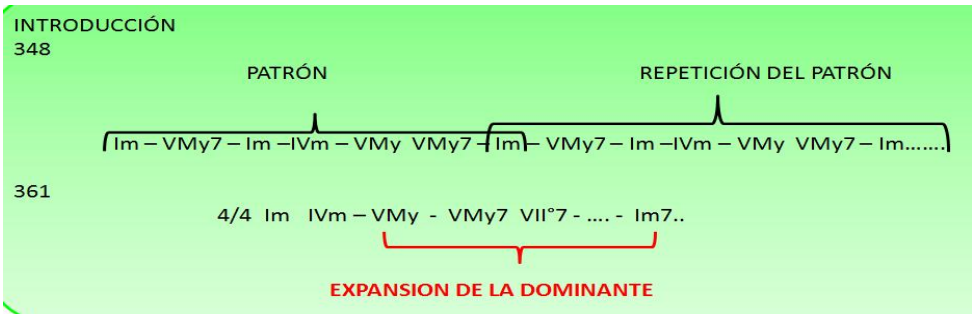


Fig. 58 Expansión Armónica Introducción

5.3.3.2.4 Sonido Mediana Dimensión – Secciones “A,B y C”

La serie armónica rígida (Im-IVm-V-V7-I), la cual es propuesta por lo tradicional en el “Pajarillo”, se permea de capas externas para revelar nuevas estructuras en esta composición, en el proceso, en la gran estructura “Patrón”, se interpolan esquemas armónicos que se relacionan, ornamentan o aumentan su valor tensional o lo disminuyen y así mismo, su textura cambia pero siempre como subordinado de su estructura “Patrón” si llegar a ámbitos demasiado modernos mostrando una intervención directa pero subordinada al género llanero.

- **Sección “A” – a1:**

compas	Patron de Repetición				
369 al 390	VMy	Im	VMy	VMy7	Im

- **Sección “A” – a2:**

compas	Crecimiento del Patrón					
396	V7	Im7	IVm	V	V7	Im7
402		Im7	IV II°7	Vm	VMy7	Im7
406		Im7	IV II°7	Vm	VMy7	Im7
410		Im7	IV II7	V7 V9	V7	Im7

- **Sección “A” – a3:**

compas	Crecimiento y Expansion del Nuevo Patrón					
417	V7	Im VI Im	IVm	VMy	VMy7 IIIaum7	Im
423		Im	IVm II7 IV7	VMy	VM7	Im
427		Im	IVm II7 IV7	VMy7	VM7	Im
431		Im	VI II° IV..o..(II°/V/V)	VMy	VM7	Im
436		Im	II° VI	V7	VM7	Im
439		Im	II° VI	V7	VM7	Im
447		Im	II°	V7	VM7	Im

• **Sección B:**

compas	Cifrado armonico
460	IIIMy7 Im7 --- Im9 ---II°7 ----I9
463	I9 ---IVMy9 ---V7 ---V9
468	Im ---V ---Im
470	Im ---II9 ---VMY ---IIMy
474	Im ---IIIm7 ---IVm ---VMY7 4/4.IV/III..o...II/III 3/4. III
478	3/4IMy(III) ---IVMy ---IIIm (IIIMy7..o..V/VI) ---VI IMy (sol)
482	IMy ---IV ---V7 ---IMy ---IV ---IMy ---V/I ---IMy ---IV VI ----I (sol).

• **Sección C:**

Aquí los parámetros rígidos, doblégan su estructura para ser más permeables a su entorno melódico, el cual se desarrolla ante la ausencia de la sonoridad vertical, se realiza bordados armónicos acentuados ayudando con ello a la gravitación del pulso del sistema y la visibilidad del lineamiento melódico.

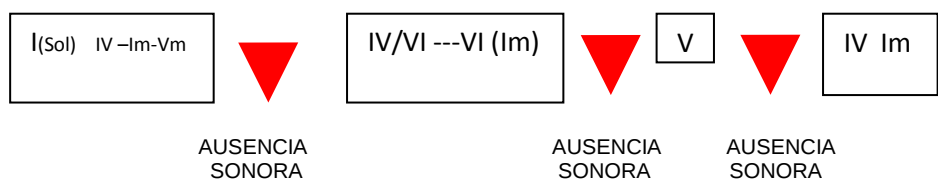


Fig. 59 Intercalado Armónico Sección “C”

5.3.3.2.5 Sonido Mediana Dimensión – Sección Improvisación:

Como otra de las herramientas de intervención armónica, se utiliza la improvisación melódica sobre una estructura rígida armónica, lo cual, busca que se desprenda la estructura en sí misma como algo fijo e inamovible al establecer elementos móviles que entren en combinación con otros más estáticos determinando posibilidades de estructuras abiertas con una finalidad integral.

PATRÓN: BMy7 ---Em --- Lam ---BMy ---BMy7

La segunda parte de esta improvisación, el cromatismo, altera la progresión armónica, es utilizada como sustitución, como un recurso para realzar la líneas horizontal de este tramo, enriqueciendo las cadencias o para producir progresiones ascendentes y descendentes dando como resultado un elemento colorístico de la obra.

5.3.3.2.6 Sonido Mediana Dimensión – Seccion Reexpuesta de B y Puente:

En la Reexposición de la sección “B”; “b1” mantiene la estructura tradicional del “Patrón” y su vez, permite el velamiento del color a través de elementos percutivos, la segunda parte “b2” muestra una ampliación zonal de la dominante, esta alteración del “Patrón”, se presenta de forma recurrente:

ESTA SECUENCIA SE REPITE: Im –IVm7 ---VMy7 Vm ---VMy7 ---I My

Fig. 60 Patrón de Recurrencia “b2”

El puente es realizado bajo el “Patrón” y con acentuaciones ornamentadas melódicamente.

5.3.3.2.7 Sonido Mediana Dimensión – Sección E:

La primera parte “e1” el “Patrón”, pasa a tonalidad mayor y presenta la intervención de una preponderancia de su Subdominante:

IMy – VMy –IVMy –Imy –VIm –VMY –IVMy –Vim7 –IMy –Vim –IVMy –VMy VMy7 --IMY

Fig. 61 Intervención armónica “E”

Su contraparte “e2”, es realizada en la tonalidad axial de principal (Mi menor) bajo el parámetro estricto del “Patrón”

5.3.3.2.8 Sonido Mediana Dimensión – Coda

Se presenta una recurrencia en abandonar la tonalidad menor, aquí, la modulación es abrupta, como en los esquemas tradicionales, trasladándose esta a su quinto grado (Re mayor).

Re Mayor:
V –I ---IV –V –V7 –I –IV -- V

Fig. 62 Secuencia Armónica Coda

5.3.4. La Melodía

5.3.4.1. La Melodía Gran Dimensión

En las estructuras melódicas se presentan seis grandes organizaciones o secciones; preludio, secciones “A”, “B”, “C”, “D” y “E”, se desarrollan motivos que permiten la identificación o direccionalidad así como su mixturación o cambio de plano de preponderancia sobre otras, así mismo aprueba el apoyo de las diferentes estructuras sistemáticas, así como la improvisación o creación de otros comentarios melódicos, juegos rítmicos y tímbricos ó figuraciones y frases cadenciales que coyunda a una flexibilidad de su movimiento y contraste.

5.3.4.2. La Melodía Medianas Dimensiones

En las dos estructuras siguientes, Puente y Preludio, por sus características particulares se presentaran las particularidades más significativas así como las más depuradas par su mejor comprensión y no expansión de otras como redundancia en las pequeñas estructuras.

5.3.4.2.1 Puente

De forma corta como se presenta en la gráfica (fig. 63) , se muestra bajo una estabilidad y división binaria acentuada de los eventos , así como la prolongación de los sonidos mediante su articulación que conforman su métrica, si bien la acentuación de la métrica ternaria es aparente, su bimetría nos direcciona desde este comienzo a la oscilación de las métricas de 3/4 y 6/8 según su acentuación, propio de las estructuras tradicionales ya comentadas anteriormente y como se observa en los compases 244 y 245.



Fig. 63 División Binaria de los Eventos en el Puente

La presencia de esta melodía en su instrumentación se muestra bajo los perfiles de modelos medios (bronces cañas), agudos (cañas) y graves (bronces Cuerdas). El grado de actividad de esta por la división binaria de los eventos, oscila entre lo rítmicamente y lo lento prolongado bajo un ritmo de contorno muy marcado.

La superficie rítmica de esta, por su carácter transitorio de género, se presenta más como un apoyo sonoro que como un contraste significativo, aunque presente cierta relevancia a manera de ornamentación de la segunda división en los eventos percutivos

5.3.4.2.2 Preludio

Tres eventos discursivos se presentan en este preludio, el primero directamente relacionado con lo melódico de carácter cadencioso, sonoro y cálido a manera de pregunta (fig. 64), el cual es continuado por los bronces medios y respondido por las cañas medias graves, así mismo, su desarrollo ligado con el crecimiento en el movimiento de esta, transita sobre combinaciones de los ámbitos instrumentales bajo velamientos presentados por la percusión sobre una superficie interválica de la cuerdas que presentan el ritmo-tipo “Joropo”.



Fig. 64 Secuencia Melódica del Preludio

El segundo de característica melódico-armónico, presenta su estructuras a manera de progresión y anacrusa (fig. 65), las cuales a su vez, van a finalizar de la misma manera como se concibieron, pero, de forma descendente, no anacrúsicos y por grados conjuntos. Su acompañamiento armónico aunque sencillo, prevé desde este instante, la acentuación rítmica, melódica y armónica del sistema “Por Corrido”

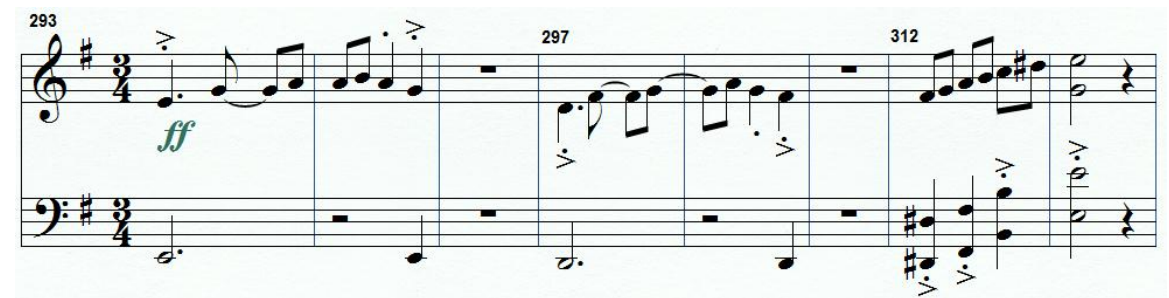


Fig. 65 Acentuación Rítmico-Melódica

Por último, su marcada intervención rítmica presenta un “Solo” en un estructura discursiva percutiva de alto grado de movimiento y que solo hacia el final, se presenta sobre una superficie melódica y acórdica a manera de ornamentación.

5.3.4.2.3 Introducción

Teniendo presente los antecedentes estructurales ya presentados en este escrito, para los siguientes análisis de la estructura melódica en el “Pajarillo” se tendrá encuentra que en él, se presentan superposiciones melódicas que según su importancia o función reciben el nombre de melodías principales o secundarias, de apoyo, de pedal, ornamentales o de finalización, así mismo, estas pueden ser establecidas como unidades de asociación de las estructuras, pueden ser desterritorializadas o convertirse como bajos melódicos (donde se presentan las acentuaciones del sistema) propios del melodios tradicional para ser así mismas generadoras de otros ordenamientos melódicos.

En la introducción se presentan dos estructuras melódicas sobrepuestas a una prolongación sonora acórdica básica, la estructura melódica principal se presenta no al inicio de esta sección sino algunos compases después con gran actividad de movimiento en los ámbitos medios- agudos de la instrumentación, esta presentación se yuxtapone al bajo melódico de bronces medios y cañas graves, que desde el inicio, promueven su crecimiento tanto en su trama como en su dinámica y que al final de esta, se presenta como un conjunto homorítmico de las estructuras melódicas acórdicas y rítmicas lo cual puntualiza esta sección (ver figura 66).

El contorno rítmico a partir de aquí se presenta estable y direccionalizado por la melodía como por los cambios de sistema que presenta el compositor.

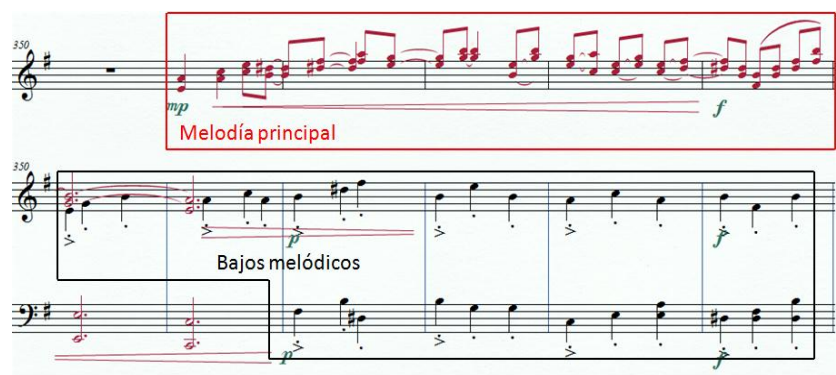


Fig. 66 Preponderancia Melódica

5.3.4.2.4 Sección “A”

En los esquemas motivicos en la estructura “a”, se presentan tres estructuras básicas melódicas (ver figura 67) una melodía principal instrumentada en los bronces y cañas agudas, que presentada de forma activa, inicia el desarrollo de características de movimiento melódico ágil propia del género, lo cual permite el seguimiento de una observación sonora detallada tanto por su fraseo y sincopa.

Su contraparte, una melodía secundaria la cual será tomada más adelante como esquema asociador, transmuta (se convierte) de su ámbito de nivel sonoro en el cual se presenta a los otros más agudos o graves, pasando éste a planos de importancia o permanencia diferentes a lo largo de esta sección de la obra.

El bajo melódico simple acentúa su sistema “Por Corrido”, dicha función de acentuación es prioritaria en cada una de las estructuras de los esquemas melódicos que realizan esta función según sean desterritorializados o asumidos hacia este rol (el de bajo melódico).



Fig. 67 Acentuación del Sistema “Por Corrido”

En la sección “b” el bajo melódico es más desarrollado en contraste con el anterior (ver figura 68), sus tres eventos son más visibles y enfatizados tanto por la masa instrumental como por su crecimiento dinámico, produciendo un movimiento mas melódico semi arpegiado ascendente o descendente. Así mismo, al cambiar su jerarquía, se convierte en melodía principal acompañada de ornamentación de los brillos en la instrumentación, sin una melodía secundaria y siendo acompañado armónicamente, coloca los cimientos para que se presenten los cambios métricos, el cual en ésta sección, lo efectúa hacia el sistema “Por Derecho y al siguiente compas lo regresa al sistema “por Corrido”.

En su final se presenta un motivo melódico de finalización que complementa el crecimiento expuesto.



Fig. 68 Bajo Melódico y Melodía Final

En la sección “c” se presenta sobreposiciones y yuxtaposiciones melódicas en donde la oscilación en los registros medios-bajos y agudos puntualizan la coloratura en la presentación de las mismas, el transito en el cual desarrollan su movilidad, presentan una jerarquía la cual se puede desempeñar en un rol como melodía principal, melodía secundaria, bajo melódico, motivo melódico de finalización o contramelodía; que a diferencia de la melodía secundaria, acompaña a la principal, la contramelodía se opone por su movimiento, a su estructura, a su ámbito de la presentación a la principal.

Otra de las características presentadas en esta estructura interna, es que los componentes melódicos que son así mismo sujetos a cambios de territorio o ámbito sonoro (no armónico), dan como resultado, un alto nivel de contrastante obteniendo características propias del manejo compositivo y ritmo del contorno creador del autor correlacionado con el contorno melódico tradicional.

5.3.4.2.5 Sección “B”

En la estructura “b1”Se presentan dos módulos significativos; el primero dinámico en cuanto a su movimiento, compuesto por una pequeña melodía arpegiada descendente con direccionamiento opuesto ornamentado, los perfiles de este modulo se encuentran en los puntos más altos del ámbito sonoro, que por su corta longitud, posen la finalidad de oponer resistencia al bajo melódico y dar brillo para resaltar como melodía principal, el segundo un modulo más estable y

tranquilo de sonoridades básicas con fraseo ligado y separado por la pausa de negra, muestra a diferencia del anterior, un perfil medio y opaco no oscuro, lo cual es utilizado como herramienta de velamiento y mixtura de su campo armónico básico.

Un tercer modulo menos significativo para el carácter melódico pero muy importante para su acentuación, es el que se desarrolla como bajo melódico, cuyo carácter sistemático se encuentra estructurado como tres negras, negra con puntillo, negra con puntillo; perteneciente al resultado de la elisión de los sistemas “Por Corrido y Por Derecho” llamado sistema “Chipola”, este bajo melódico se encuentra claramente resaltado dentro de un perfil potente de las estructuras graves apoyadas por las cuerdas.

En la estructura “b2”; Los módulos son recurrentes, es más evidente y acentual los arpeggios descendentes y por su velocidad resaltan su semejanza de apoyatura doble como su actividad, así mismo es más desterritorializada permitiendo contraste melódico; la tipología que inicia semejante a la anterior estructura, se desmoviliza a otros planos sonoros como intervención directa de este componente.

El bajo melódico de “Chipola” pierde su carácter o predominancia de acompañamiento y pasa a ser mas como una melodía secundaria. Se amplía de su división ternaria y se fragmenta por una sincopa sin perder su acentuación, lo cual, presenta como resultado una variación del mismo sistema.

Otra diferencia se presenta es la de los componentes estables, cuya horizontalidad se amplía y su verticalidad se complementa, presenta una concatenación de los elementos y a la vez una desterritorialización que permite una difuminación⁵³ de los colores básicos armónicos al complementarse, produciendo en esta estructura, un acompañamiento armónico mas notorio que el anterior.

5.3.4.2.6 Sección “C”

En “c1”, el ritmo del contorno es derivado al presentarse el cambio de sistema, exhibe un motivo melódico principal en tonalidad mayor, la presentación de este tema tiene relevancia por su movimiento y articulación cuyo inicio igualmente es

⁵³ Difuminado o difuminación es disminuir la claridad y exactitud de una cosa, especialmente de un paisaje, una figura o un objeto

realizado por elisión de forma brillante y con gran movimiento de la organización instrumental. Los perfiles presentados de este nuevo esquema melódico son abordados desde los agudos, luego concatenados por las cañas medias bronce altos, posteriormente, con cambio muy sobresaliente de graves para terminar en cañas medias y bronce medios.

La presente instrumentación muestra una densidad definida por sus ámbitos instrumentales y una clara presencia sonora, modificando así, la superficie sonora hacia el apoyo del nuevo sistema a ser presentado.

Se encuentran así mismo las sincopas de corchea que en recurrencia, vuelven a presentarse como esquemas ornamentales de apoyo melódico de forma activa en los perfiles agudos medios de la instrumentación en una liviana densidad, creando así, una superficie rítmica acentual de contratiempo del sistema.

Secciones muy cortas melódicas secundarias que sirven como complemento al bajo sistemático, crean una división de los eventos de la métrica y a la vez un pedal del segundo y tercer tiempo. Cabe mencionar que dicha estructura complementaria, presenta asociación dentro las variaciones de las estructurales del sistema y consolida elementos acentuales del sistema “Por Derecho”.

El bajo acompañante se presenta en su gran parte de forma ascendente acentual del sistema “por Derecho” con una variación de su movimiento y complementación de los eventos del primer tiempo hacia el final de esta primera estructura “c1”.

En el inicio de la segunda parte “c2”, que es claramente melódica fraccional desterritorializada de eventos y de sus ámbitos instrumentales, cuya densidad esta cualificada por la misma presentación y no por su masa o dinámica, su ritmo de contorno se apacienta y se subordina a la presentación melódica.

La segunda parte en contraposición es mas acórdica y de crecimiento tanto por su masa y dinámica, donde al final se dividen los eventos métricos y se acentúa melódicamente el bajo. La profundidad, brillo y contorno melódico son según sus intervenciones, velaciones así como expansiones sonoras para mostrar un cambio de su estructura vertical como horizontal para llegar a su relativa menor

5.3.4.2.7 Sección “D” Improvisación

Esta sección concentra su atención desde su inicio al presentar el motivo melódico asociador con una clara densidad en sus planos sonoros, en los bajos cuya estructura sistemática que es presentada en la sección anterior y acentuada en los tres eventos de la métrica, se muestra ahora con una ampliación del segundo al tercer tiempo como bajo modificado del “Joropo”

Aquí el elemento asociador pasa a ser la base generadora de las estructuras melódicas improvisatorias, bajo la referencia de la secuencia armónica tradicional, donde el elemento a ser intervenido pasa a ser el resultado de la construcción de la melodía improvisatoria (ver figura 69) en tres planos sonoros diferentes.



Fig. 69 Secuencia Armónica para Improvisación

La segunda parte de esta sección se presenta como contraste de todas la anteriores secciones, melódicamente de forma cromática, sin un bajo sistemático aparente ni acentuado pero con una estructura prolongada horizontalmente y de trama mixta (sobreposición y concatenación), permiten un velamiento direccionado a su color armónico.

5.3.4.2.8 Sección “B” Reexposición Variada

La reexposición de “b1” es similar en sus organizaciones melódicas al presentar sus diseños arpegiados y ornamentaciones, sin embargo, un aspecto relevante es el apoyo de estas en las estructuras rítmicas percutivo- melódicas, su bajo no se encuentra en sistema “Chipola” sino en la prolongación del diseño anteriormente expuesto en una métrica de 6/8 lo cual cambia su estructura acentual.

Como aspecto de singularidad la acentuación presentada en la contramelodía en los saxos en los tres primeros compases (compas 550), prevé la presentación de la reestructuración del sistema “Por Corrido” a ser retomado seguidamente en “b3”.



Fig. 70. Anticipación Sistema “Por Corrido”

En “b3” se presentan todas las componentes melódicos pertenecientes al género; la melodía principal, la secundaria (a la vez es el ente asociador), la contramelodía y el bajo característico del sistema “Por Corrido” y así mismo la melodía ornamental sincopada.



Fig. 71 Ámbitos sonoros Melódicos sistema “Por Corrido”

5.3.4.2.9 Puente

El puente, meramente melódico ornamental sobrepuesto en la estructura sistemática “Por Corrido” en el bajo, claramente utiliza este tránsito hacia la modulación hacia la relativa mayor (Sol) en acentuación de 3/4 de forma transitoria.

5.3.4.2.10 Sección “E”.

El modulo significativo de movimiento en la sección que modula a su relativa mayor (Sol) y posteriormente a su relativa menor (Mi menor), posee gran preminencia o importancia por las simplicidad de sus estructuras melódicas, su

actividad más notoria es el cambio de planos sonoros y su crecimiento dinámico dentro de los perfiles medios y graves sobre el contorno rítmico percutivo.

Entre los elementos de recurrencia como el regreso a la tonalidad menor, el tomar elementos motivicos melódicos de “a” para así ser reexpuestos o modificarlos para luego exponerlos con similitudes de la sección citada, muestra no solo la recurrencia de color, sino así mismo, la opción estructural de la cual se vale el género tradicional “Pajarillo” para la creación, presentación u ornamentación de nuevos eventos melódicos como se presenta aquí.

5.3.4.2.11 Coda

Su cambio notorio de desplazamientos motivicos se centra aquí como resultado de la sinergia instrumental en una homorítmia final, su perfil de profundidad y contundencia es explícito (claro, rotundo) como elemento de cierre que en lo tradicional se manifiesta como el “Tranco” si se ubica en secciones intermedias, pero que aquí es denominado “Final” o “Cierre” precisamente por su ubicación final.

5.3.4.3 Melodía Pequeñas Dimensiones

5.3.4.3.1 Introducción

Su melodía principal se presenta con gran movimiento y marcada sincopa, en su instrumentación, su motivo fragmentado hacia las cañas medias y eufonio, se direcciona hacia los agudos medios y graves de la instrumentación para consolidar la homorítmia general.

Por otra parte el bajo melódico se presenta bajo una estructura sonora amplia de bronce, la cual se va dividiendo en los tres eventos de la métrica Joropo, paulatinamente surge su creciendo, color y velamiento de las sonoridades prolongadas de los bajos, que posteriormente, cambia su movimiento articular al sistema “Por Corrido” gracias al cambio de sistema en la inclusión del compás de 4/4 y una incisiva dinámica fuerte de sus tramas.

5.3.4.3.2 Sección “A”

En la sección “a”, la presentación de los dos tipos de melodías características, donde la principal que posee alto nivel sincopado y articulado que a nivel general

se mueve semi-conjuntamente o por terceras, posesiona su flujo rítmico situando la preponderancia melódica del género así como el apoyo acentual de las estructuras sistemáticas de “Corrido” o “Derecho”. En esta, así mismo, a diferencia de la introducción, su conformación no es realizada en progresión es mas conjunta y desarrollada por la recurrencia de su ritmo o articulación.

La melodía secundaria (ver figura 72), esta estructurada como un arpeggio ascendente o descendente, ésta en particular, durante el transcurrir del desarrollo del “Pajarillo” alcanzará significativa importancia no solo como perfil motivico melódico que transmuta, sino como elemento asociador entre las partes formales del “Pajarillo” o como generador directo de intervenciones motivicas modernas o foráneas a la concepción tradicional como elemento interventor.

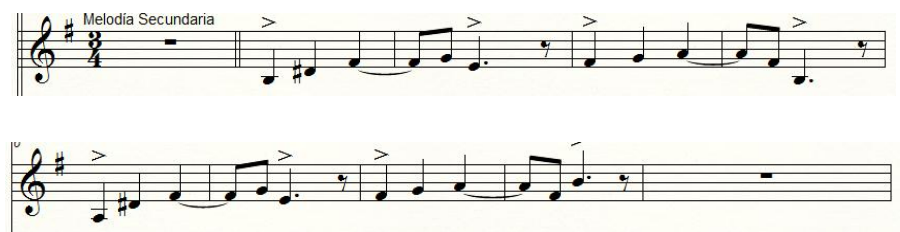


Fig. 72 Melodía Secundaria Sección A

Esta estructura interna es reexpuesta totalmente para así dar el perfil a la estructura de pequeño “Rodo” alterado formalmente (a-b-a-c).

En la sección “b”, el bajo melódico se desarrolla y cambia su jerarquía para convertirse en melodía principal de una masa instrumental semi-profunda y potente sin melodía secundaria, su peculiar acentuación muestra la claridad del sistema en el cual se desarrolla (Por Corrido) y a la vez sustenta el movimiento sobre una superficie acórdica y ornamental para alcanzar el cambio y retorno del sistema propuesto.

En la sección “c” se presenta una sobreposición así como la desterritorización del movimiento de las melodías como se puede observar de forma grafica en el cuadro “Comportamiento Grafico de los Esquemas Melódicos Según el Cambio de su Transito Melódico”, las melodías principales una más sencilla que la otra, que casi simultáneamente son presentadas, pasa luego una de ellas a ser de segunda importancia, la otra, que mas adelante en el transcurso del “Pajarillo se convierte en elemento asociador, como se había mencionado, pasa a ser la principal.

Luego una contra melodía es generada desde los medios bajo la influencia sonora del “obstinatto” asociador, que aunque esta como bajo melódico, permite la

capacidad de la emisión sonora sin perder su estrato contramelódico, esta contramelodía transcurre luego en los ámbitos de melodía secundaria hasta convertirse en la principal, alcanzando al final el puente ornamental.

Comportamiento Grafico de los Esquemas Melódicos Según el Cambio de su Transito Melódico:

Compas	418	419	420	421	422	423	424	425	426
Melodía Principal									
Melodía Secundaria									
Contra Melodía									
Bajo Melódico									

Compas	427	428	429	430	431	432	433	434	435
Melodía Principal									
Melodía Secundaria									
Contra Melodía									
Bajo Melódico									

Compas	436	437	438	439	440	441	442	443-44--45
Melodía Principal								
Melodía Secundaria								
Contra Melodía								
Bajo Melódico								

5.3.4.3.3 Sección “B”

En la estructura “b1”; la melodía principal que presenta un movimiento arpegiado, posee una repetición que al mismo tiempo como estructura melódica, es similar o igual por su salto hacia el trino, se podría considerar los dos primeros sonidos como apoyatura doble que escapan a su octava ornamentada, sin embargo mas como diseño ornamental, el trino es significativo como elemento melódico del característico tradicional como referente de grito “Tañido”

En oposición, la segunda melodía que es más estable, su movimiento interválico es claro y amplio, permite su diferenciación así como la importancia de su velamiento de la apreciación básica de la secuencia armónica sobre la masa instrumental de los graves.

En el bajo armónico se observa una interválica oscilante entre quintas y terceras ascendentes y descendentes, precisamente por su carácter de bajo melódico, el cual como se referencia anteriormente, es la base del movimiento, de su singularidad progresión y acentuación en el sistema “Chipola” y de aspecto

relevante en la intervención de los sistemas estructurales del “Pajarillo” y de herramienta en el proceso de intervención del género y evolución de la obra.

En la estructura “b₂”; su melodía principal, muestra la clara densidad de las aparentes apoyaturas que son visibles por el aumento de su masa instrumental así como de la permanente acentuación de su dinámica

Cabe resaltar que su sistema de “Chipola”, es constreñido melódicamente por el ámbito de su perfil en los bajos, así mismo, su ritmo melódico genera flujo mediante tratamiento motivico.

Al pasar como acompañamiento su estructura estable anterior, esta misma concatenación, asume un rol de equilibrio progresivo por su transitoriedad para luego prolongarse aun mas en el cambio de sistema sosteniendo su sonoridad.

5.3.4.3.4 Sección “C”

En la primera parte, el movimiento de su interválica seccionaliza la estructura de los motivos más simples, donde los primeros por movimiento de terceras y los segundos por grados continuos, la densidad en los cuales se presenta la instrumentación, enfatiza dichos motivos como recurrencia de la transitoriedad en estos ámbitos sonoros lo cual reflejará más detalladamente la complementación generada en “c₂”.

Se producen equilibrios estratégicos entre la complementación de sus estructuras así como la acentuación presentada tanto en el sistema de los bajos y a través de sus motivos melódicos de enlace, de la misma forma, no se somete a una discrepancia lo anterior con la presentación melódica principal, sino que genera así misma un recurso de movimiento permanente.

Una secuencia horizontal desde los planos sonoros oscuros hacia los más claros y brillantes proyectan la construcción vertical del final de esta estructura, la complementación de sus intervenciones mediante la concatenación de bronce y maderas, así como la sobreposición de acentuaciones de la división binaria y ornamentación que permiten el transcurso del crecimiento y a través de los recursos dinámicos y estructurales, permiten una direccionalidad melódica hacia su relativa menor.

5.3.4.3.5 Sección “D” Improvisación

Los tres planos horizontales en los cuales se presenta la improvisación (foreground-middleground-background) en la obra, son realizados por tres instrumentos representativos; cañas, bronces y percusión, así mismo cabe resaltar que la improvisación ya solo por la realización del instrumentista académico, pasa a un plano de intervención de su estética tradicional musical (no es similar ni aparentemente equivalente, la improvisación de un instrumentista tradicional popular de bandola llanera a un músico académico instrumentista formado dentro de la técnica y estética musical de su instrumento).

La utilización de cromatismo, ornamentación, articulación y dinámica como herramientas de crecimiento se muestran en sus concatenaciones melódicas alcanzando tanto una relevancia tímbrica como una acertada técnica para alcanzar el clímax del “Pajarillo”

5.3.4.3.6 Sección “B” Reexposición Variada

Cada uno de los elementos melódicos presentados en la reexposición “b1” posee la misma independencia y relevancia de los ya presentados al inicio de la obra, sin embargo, hay la peculiaridad de elementos melódicos percutivos que se añaden a la percepción melódica como contraste.

5.3.4.3.7 Puente

Los planos sonoros están sobrepuestos, los más agudos y medios presentan la ornamentación de “Floreo” propia del género Tradicional “Joropo”, las más graves realizan la acentuación tanto de su sistema como de su pedal melódico.

Separados de los planos sonoros medios, que seguidamente del puente presentarán la relevancia melódica, la dinámica acentuada de los planos agudo y grave puntualizan y limitan la ornamentación y su movimiento rítmico.

5.3.4.3.8 Sección “E”

La melodía principal se presenta como es recurrente en este género, de forma hemiólica, la cual, se encuentra en el plano sonoro medio de la instrumentación, así mismo, es desterritorializado dicho plano hacia otros similares de tipo medio y bajo, esta característica complementa el equilibrio y direcciona su crecimiento.

La contramelodía presentada con un perfil sincopado desarrolla su densidad en el transcurso de la presentación de la melodía principal. Así mismo complementa la acentuación del tercer tiempo del bajo sistemático



Fig. 73 Ámbitos Melódicos Sección E

El bajo melódico presenta una clara acentuación del sistema “Por Corrido” y junto a sus homólogos, al final, el crecimiento de la sonoridad se despliega gracias a su dinámica

En su segunda parte, tanto su equilibrio y movimiento cuyo factores que son permeables por las estructuras tipo pregunta respuesta en lo tradicional, se presentan en la obra ya direccionadas por su perfil melódico, mostrando en su crecimiento una cambio de territorio sonoro muy definido y ágil en su cambio.

5.3.4.3.9 Coda

La presentación de pequeñas estructuras motivicas simples ya expuestas en secciones anteriores, constituyen el elemento constructivo de ésta, así mismo herramientas previas y de recurrencia son aquí manifestadas, es lo anterior enunciado, la clara determinación del perfil y crecimiento del mismo donde se amplía su dinámica potente e incisiva en el despliegue de su final

5.3.5. El Ritmo

Algunas características rítmicas participativas generales que se unifican en este componente de la obra, no es solamente de complementación en la construcción de un discurso lineal, sino la integridad, actividad y dinámica misma de sus claves sistemáticas internas.

Por otra parte, la recurrencia de su fraseo homorrítmico instrumental a través de la hemiola en lo melódico y/o acórdico, en contra de lo rítmico percutivo altamente marcado en las maracas o capachos, aborda figuraciones de negras con puntillo ornamentadas o subdivididas, lo cual presenta en lo instrumentado, herramientas para que el ejecutante llegue a relevantes intercambios de su fraseo u ornamentación, lo cual, depura al máximo el efecto de la polirítmia y acentuación que ocurre como encuentros ó efectos verdaderamente virtuosos.

El diálogo entre los diferentes perfiles melódicos y los rítmicos percutidos (maracas) que son tan comunes en el género tradicional (Pajarillo) abordado en esta composición, sorprende el pre concepción académica sobre este tipo de música, así mismo, lo polifónico, contrapuntístico y melódico asociado a lo rítmico tradicional popular ante lo sistemático estructural definido en el “Pajarillo”.

Es por otra parte, lo sincopado y la simbiosis de algunas estructuras tradicionales presentadas aquí, donde se muestran una clara organización de herramientas que permiten el ser abordadas en lo compositivo direccionando a la conservación de lo rítmico estructural.

La obra presenta y expone en la construcción de los diferentes componentes del “Pajarillo” dentro del “Joropo”, parte de su articulación rítmica, asociación acentual, compartimentación melódico-rítmica y la presencia acentual sistemática que lo permite describir como una estructura cuyos componentes son sinérgicos.

El ritmo armónico intrínsecamente enmarcado dentro de lo tradicional, se halla relacionando con la función del movimiento en el crecimiento de sus estructuras formales internas de la obra, por lo cual, la tensión, énfasis o acentuaciones dentro de las anteriores (las estructuras internas ritmo-armónicas), son variables en cuanto a la duración, longitud o temporalidad rítmica para mayor contraste o mixturación sobre un sistema rítmico de superficie percutido o melódico.

El metro rítmico en la obra, no solo es un margen de estricto cumplimiento sino una herramienta de contraste y complementación al ser aumentado o reducido, asociado o integrado con otro, sino que permite el desplazamiento o inserción acentual de sus eventos según el abordaje o abandono del sistema empleado o la expansión melódica sugerida para limitar su exposición.

5.4 TERCERA PARTE “BAMBUCO VIEJO” – “CURRULAO”

5.4.1 Sonido

A diferencia de la sección “A” y “C”, la concepción realizada a nivel exploratorio en la sección “B” se presenta una tendencia a tratar las características individuales del sonido musical (melodía, ritmo, dinámica y timbre) como componentes separados relevantes, por lo tanto, cada uno de ellos posee características estructurales propias y específicas en su desarrollo.

5.4.1.1 Sonido Grandes Dimensiones:

La preferencia utilizada en la composición del “Bambuco Viejo” presenta los siguientes espectros según la exposición de sus componentes:

Al inicio se presenta de forma brillante opacándose suavemente en su dinámica y trama hasta alcanzar un eco de sonoridad oscura interrumpido de forma casi simultánea e incisiva percutiva por el Temple Block y la calidez sonora de la marimba, lo cual, sirve de reiterado tapete para la presentación de las tramas de disposiciones instrumentales de viento y cuerda, así, como las tradicionales de modelos percutivos de sonajeros y tambores para alcanzar un nivel de crecimiento interno correlacionado con su estructura tradicional.

Por otra parte, la movilidad de los perfiles oscilan en la sobreposición de los niveles alto, medio y bajo de la instrumentación con relación a los ya inherentes (ya presentados) percutivos de su inicio.

El segundo espectro el cual es de mayor contraste del “Bambuco Viejo”, se presenta referido por su estructura serial, aquí, el sonido como un objeto diferenciador y distinto dentro de una uniformidad, busca contrastes en sus procesos de presentación mediante complementariedades en una sonoridad caótica y potente, ésta “la melodía”, lucha por establecer una preponderancia ante lo tradicional (“Bambuco Viejo”).

Los puntos de referencia se presentan organizados de una forma muy cerrada y a la vez son identificables y definidos, lo cual, da mayor importancia a cada estructura que simplemente la desnuda sucesión de las notas de la serie.

En su tercera sección, donde se presenta el clímax dinámico, se recurre nuevamente a la preponderancia de inclusiones sonoras de peso instrumental, esto es similar dentro de los claros y medios así como de la acentuación sonora, pausada e intermitente, con otras brillantes sobrepuestas a las ya preexistentes del ritmo, lo cual va opacándose paulatinamente para abandonar este género.

5.4.1.2 Sonido Medianas Dimensiones

5.4.1.2.1 Sección “A” y “B”

Los cambios de la instrumentación más influyentes así como su texturización y mixturas (Yuxtaposición, Superposición-Contraposición, Cruzamiento, engranaje ó concatenación e Incrustación o Encajamiento), están correlacionadas como subordinados a las estructuras recurrentes percutivas de marimba y tambores, las cuales, por su predominio tradicional, permiten velamientos y/o transparencias de unidades motílicas desarrolladas de sus direccionamientos melódicos o armónicos.

Dentro de la tipologías de timbre y dinámica, es de marcada estabilidad, sin embargo, a lo anterior se observa un trayecto de crecimiento tanto por la inclusión de su sonoridades particulares tradicionales, así como de las menos trascendentales pero de relevante vínculo en la instrumentación con el desarrollo del “Bambuco Viejo”.

De forma particular encontramos dos modelos internos de su texturización: el primero enfocado a la polifonía, la cual, como textura específica⁵⁴, se encuentran tres elementos; una melodía principal, una secundaria y un acompañamiento, donde la principal que es generadora de otras (“Bordón”) se percibe auditivamente como secundaria y suele ser un “obstinatto”, que completamente subordinado, posee una significación temática que le concede la relevada importancia melódica principal.

En la segunda como engranaje interno y eje de las materialidades sonoras, se encuentran las estructuras mayores fijas homorítmicas, estas se ubican referidas

⁵⁴ Dentro de las músicas populares según estudios del maestro Alfonso Dávila Ribeiro y cátedra recibida de él, se maneja una textura intermedia entre la textura derivada de la textura del barroco y que según Jean La Rue, es continuo hacia el referente en la música popular

dentro del marco del estilo particular del género (percutidas) como del compositor (velamientos o Transparencias) conformando una evolutiva estructura en la que se presenta la textura como una vitalidad superior resultante de una mayor independencia rítmica y melódica de los distintos hilos y capas de la trama.

5.4.1.2.2 Sección “B”

Se observa una instrumentación más sofisticadas, desarrolladas por los componentes estructurales seriales para producir armoniosos efectos orquestales, asignando funciones de sostén a los metales, maderas y cuerdas en funciones de duplicación o antifonales, para dar relevancia (como soporte o alternativa) a la melodía principal o al acompañamiento en su función de permanencia.

El grado de recurrencia sobre la textura que representa lo serial, en cuyo tejido se realizan en las tramas supeditadas al sistema de construcción dodecafónico, posee un movimiento de alternancia o movimiento periódico de diferentes timbres, dinámicas y tramas con definida métrica sobre su contorno de acción ejerciendo un alto grado de contraste.

5.4.1.3 Sonido Pequeñas Dimensiones

5.4.1.3.1 Sección “A” y “C”

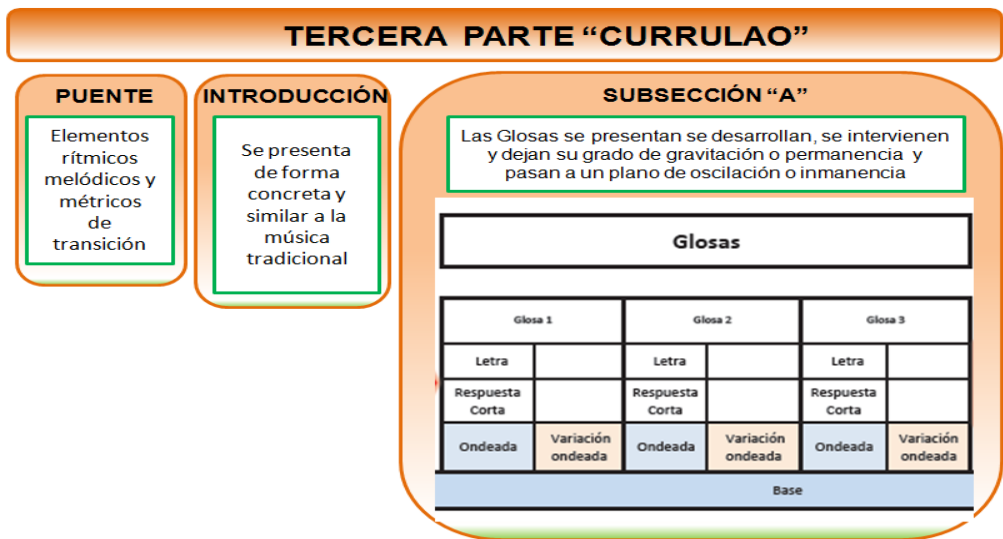
La función o rol que desempeña el color de la marimba cambia de interacción con otras secciones instrumentales más pequeñas, estas determinan la participación de otros eventos a modo de responsorios, así mismo, se presentan marcaciones definidas tanto en sus acentos, como en su fraseo demarcado por patrones rítmicos generales, en la forma instrumental, en la velocidad y en la cantidad de instrumentos que participan en conjunto encontramos.

5.4.1.3.2 Sección “B”

La percepción de las sonoridades armónicas es instantánea a diferencia de la percepción horizontal sonora (contrapuntística), que con un modelo oscilante, se hace de difícil control auditivo para el oyente, pero, que realiza una directa y arraigada impresión de sus tesituras y timbres facilitando la sensación de los reflejos de su trayectoria en los cambios de acentuación métrica propuestos.

5.4.2 **Cuadro Estructural**

La estructura tradicional muestra una intromisión de una estructura serial en medio de las “Glosas” sección “A” y los “Arrullos” sección “B”, siendo esta intromisión, la herramienta de intervención utilizada en este género como contraste a lo tradicional y medio exploratorio.



Continuación

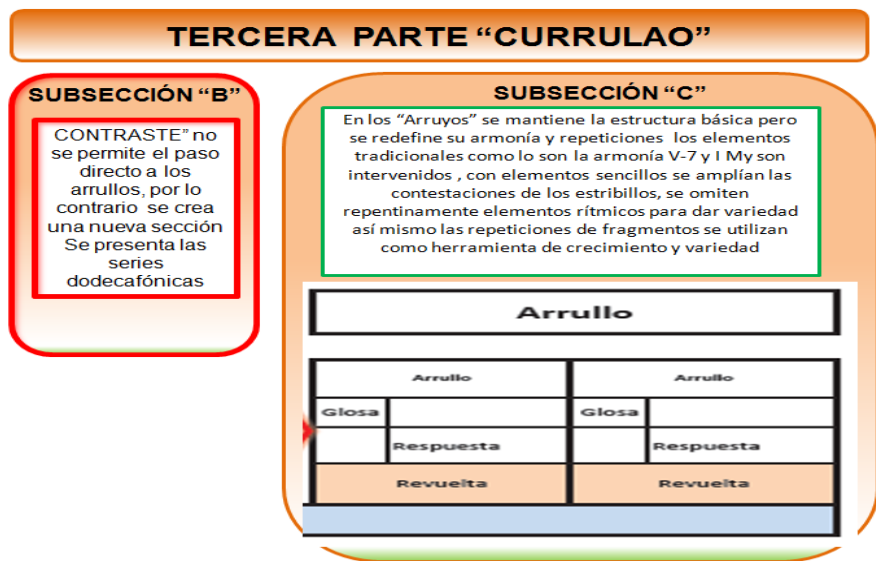


Fig. 74 Estructura Currulao-Bambuco Viejo

5.4.3 **Armonía**

Por la conformación e intercalación de la estructura serial, se presentara aquí solo los acontecimientos de las dos grandes estructuras tradicionales en la obra; “Glosa y Arrullo” ya que la “Introducción” es mas de carácter melódico e imitativo de esta.

5.4.3.1 La Glosa

Al iniciar la Glosa, solo se percibe a forma de octavas el cuarto sonido del acorde de dominante con séptima (Sol) y el quinto y primer grado del acorde de tónica (La y Re), símilmente transcurre hasta iniciar la “H’ondeada” donde por su trama melódica, permite distinguir separadamente la secuencia armónica de la melódica. La configuración reiterada [:V-I:] hasta el compas 728, muestra donde inicia su intervención la melodía, reitera la oscilación armónica ya presentada, utiliza la expansión de la dominante, la sustitución del primer grado por el IIIm y el intercalado del IIIm7—V7.

726

The musical score for 'La Glosa' starting at measure 726 is presented in 8/8 time and D major. The score consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex harmonic structure with various chords and substitutions. The vocal line has a melodic pattern labeled 'H'ondeada'. The score includes various harmonic annotations such as 'intercalado', 'Extensión de dominante', and 'H'ondeada'.

Harmonic annotations in the piano part include:

- I, V7, I, II7, V7, IMy, V/IIIm, IIIm, VMy, IMy7
- V/III, IIIm7, I, bIIIMy7, V/III, IIIMy7, V/IIIm, IIIm, I, VMy7
- I7, II-, VMY7, I, V/VIII-, V7/III-, III-, IMY7, II-, VMY7, I, v
- I, II-, VMY7, I, v, I, II-, VMY7, I

Fig. 75 Intervención Armónica

5.4.3.2 El Arrullo

Si bien, la “Glosa” del “Arrullo” están separadas entre sí por la sección “Serial”, en el “Arrullo” se presenta el contraste armónico siguiendo la secuencia tradicional [:V-I:] sin variación.

5.4.4 Melodía

5.4.4.1 La Melodía Gran Dimension

El desligar el discurso melódico acentual de la estructura del género anterior, prioriza el actual género presentado del “Currulao” en su proceso para alcanzar la gravitación binaria del tiempo ternario, la presentación de las estructuras melódicas tradicionales se hace evidente dentro las dos grandes secciones “Glosa” o sección “A” y el “Arrullo” o sección “C”, las cuales en su secuencia y como medio exploratorio o herramienta de intervención, es interrumpida por una gran sección serial “B”, que presenta un característico talante acentual y rítmico en sus puntos de referencia.

La impresión melódica caracteriza su movimiento y contraste a través de un crecimiento de sus ámbitos y tesitura, en donde la relaciones temáticas de oscuridad, brillo, fuerza y brío de los componentes anteriores, son contrastadas por la tranquilidad y alegría de este componente de la obra en su inicio y final, por otra parte, la dicotomía serial presenta el desequilibrio o caos melódico-rítmico concebido en la composición al ejercer el desplazamiento acentual.

5.4.4.2 La Melodía Dimensiones Medianas

5.4.4.2.1 Puente

Prevalecen los componentes melódicos prolongados y concatenados de forma estable y pasiva, se inicia de forma ascendente y arpegiada desarrollándose con un cambio de velocidad y terminando en una doble duración de sus eventos iniciales.

El perfil del modelo esta tratado de mediana forma en tres ámbitos diferentes de su instrumentación (del grave al agudo) y con una densidad ligera sobre el espectro rítmico percutido del acompañamiento, afirmando a través de este, su nueva tonalidad terminando en el sonido base.

5.4.4.2.2 Sección de Introducción

Al igual que la concepción tradicional, los instrumentos ingresan al discurso de manera alternada, siendo precisamente el motivo melódico, el eje asociador del discurso ritmo-melódico mediante la fragmentación de sus estructuras rítmicas. El inicio se presenta con elementos básicos de ritmo de carácter primitivo e inconfundible, el motivo melódico genera y desarrolla pequeños estribillos de forma constante como “obstínatto” sujetándose al proceso rítmico y dejando que la melodía se dibuje sin relieve de velamiento instrumental.

Los puntos de referencia más notorios no se presentan en lo melódico sino en lo rítmico, sin embrago su estructura escalar mayor prevé la dinámica de su impresión melódica a lo compositivo “Cantábile” de los cambios de ámbito, de las tesituras instrumentadas y su movimiento como estructura melódica de crecimiento constante. No cabe duda que la relación temática es inherente a lo expuesto tradicionalmente en otras obras compositivas del mismo género (presentación de los elementos melódicos al inicio), sin embargo, no se puede afirmar que este elemento (preludios melódicos) es conservado como particularidad de su estructura tradicional y a la vez, es análogo al presentarse en la obra y tomado como herramienta compositiva

5.4.4.2.3 Sección “A”

El “Bordón” Base melódico rítmica que a la vez sugiere su carácter ritmo-armónico, presenta su recurrencia constante y prácticamente sin variaciones en los registro medios y bajos, cumplen el papel de bajo melódico (Característica compartida con el genero anteriormente intervenido). Así mismo y al mismo tiempo, la “H`ondeada”, base en la que se repite un motivo básico con unas pocas variaciones melódicas, soporta, enlaza, limita el accionar, complementa tanto los elementos melódicos superiores (elemento motivico pregunta respuesta o “Glosa”) y el elemento permanente (Bordón). (Ver figura 76 y 77)

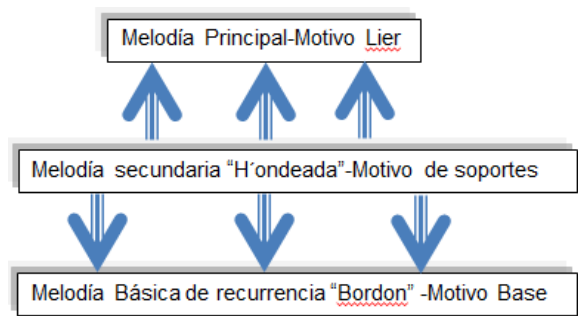


Fig. 76 Relación H`ondeada con los Ambiros Melódicos



Fig. 77 Cambio de Ámbito del Bordón

Aquí es el momento de mayor estabilidad del género intervenido, en el que la melodía líder se presenta a manera de estribillo o estrofa adquiriendo mayor importancia a medida de su desarrollo en la obra.

Cada uno de los parámetros melódicos que se integran, generan así mismo entre ellos, módulos significativos de movimiento y estabilidad, tipologías temáticas contrastantes con las otras partes de la obra en general y la combinación, texturización de los perfiles y notoria densidad en los ámbitos, en los cuales, se presentan dichos elementos dentro de su contorno rítmico-percutivo.

5.4.4.2.4 Sección “B”

La idea o criterio melódico se fragmenta en el compas 765, con movimiento ascendente se presentan de forma cromática los doce sonidos constitutivos de la escala dodecafónica en un ámbito más agudo, siendo esta superpuesta a otra por interválicas de segundas que se presentan como preparación a su perfil melódico sonoro, luego, se expone la serie original “00” la cual exterioriza la siguiente sucesión:

	0	4	7	2	6	3	8	1	11	9	5	10
00	FA#	SIb	DO#	SOL#	DO	LA	RE	SOL	FA	RE#	SI	MI

Fig. 78 Serie “00”

La sucesión origen “00”, genera la tabla serial (ver figura 79) donde se observan las doce series generadas de esta y así mismo sus retrógrados, inversos e invertidos retrógrados. Por otra parte, estas series pasan a ser implementadas como elementos motivicos melódicos sobre un contraste rítmico percutivo en donde su métrica es concebida y organizada para el fin del motivico dentro del espectro serial.

	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	
	0	4	7	2	6	3	8	1	11	9	5	10	
O0	FA#	SIb	DO#	SOL#	DO	LA	RE	SOL	FA	RE#	SI	MI	RO
O8	RE	FA#	LA	MI	SOL#	FA	SIb	RE#	DO#	SI	SOL	DO	R8
O5	SI	RE#	FA#	DO#	FA	RE	SOL	DO	SIb	SOL#	MI	LA	R5
O10	MI	SOL#	SI	FA#	SIb	SOL	DO	FA	RE#	DO#	LA	RE	R10
O6	DO	MI	SOL	RE	FA#	RE#	SOL#	DO#	SI	LA	FA	SIb	R6
O9	RE#	SOL	SIb	FA	LA	FA#	SI	MI	RE	DO	SOL#	DO#	R9
O4	SIb	RE	FA	DO	MI	DO#	FA#	SI	LA	SOL	RE#	SOL#	R4
O11	FA	LA	DO	SOL	SI	SOL#	DO#	FA#	MI	RE	SIb	RE#	R11
O1	SOL	SI	RE	LA	DO#	SIb	RE#	SOL#	FA#	MI	DO	FA	R1
O3	LA	DO#	MI	SI	RE#	DO	FA	SIb	SOL#	FA#	RE	SOL	R3
O7	DO#	FA	SOL#	RE#	SOL	MI	LA	RE	DO	SIb	FA#	SI	R7
O2	SOL#	DO	RE#	SIb	RE	SI	MI	LA	SOL	FA	DO#	FA#	R2
	IR0	IR 4	IR 7	IR 2	IR 6	IR 3	IR 8	IR 1	IR 11	IR 9	IR 5	IR 10	

Fig. 79 Tabla Serial



Fig. 80 Planteamiento Compositivo Serial “00,01 y 02”

Compas 5/8	1	2	3	4
Serie 00	0,1,2	3,4	5,6,7,8	9,10,11
Midi Ground Por sonidos	9,10,4,11,8			
Bas Ground Por sonidos	9 6 5 3			

Compas 6/8	1	2	3
	Tiempo de blanca con puntillo ligada a negra con puntillo		Tiempo de blanca con puntillo ligada a negra con puntillo
Serie 01	0,1,2,3,4,5,6		7,8,9,10,11
Midi Ground Por sonidos	10,9,11		
Bas Ground Por sonidos	7 8		

Compas 7/8	1	2
Serie 02 Por sonidos	0,1,2,3,4,5	6,7,8,9,10,11
Midi Ground Por sonidos	10,7,6,11	
Bas Ground Por sonidos	9 8	

5.4.4.2.5 Sección “C”

Aquí el “Arrullo”, que se desarrolla en los registro más agudos de los contornos sonoros (o sección llamada la “Requinta”), desempeña el papel melódico relevante presentando esquemas melódicos que son rápidamente concatenados a manera de respuesta, haciendo esto, que evolucione esta sección en un crecimiento casi polifónico con ornamentación semejante a lo que se considera la “Revuelta” en lo tradicional musical de este género, que aquí no siendo igual, es intervenida ya no a manera de improvisación, pero sí, como despliegue desde los motivos ritmo-melódicos de la “H’ondeada” a la que se suman golpes palmares, alcanzando así su clímax, donde aspectos vocales sumados a la habilidad instrumental-musical que se presenta en su instrumentación termina esta sección de manera carencial.

5.4.4.3. La Melodía Pequeñas Dimensiones

5.4.4.3.1. Puente

De corta duración dentro de la nueva tonalidad (Re Mayor), es escalar ascendente arpegiada y semicontinua de sus grados prolongados por su fraseo a través de un movimiento ligero de su desplazamiento.

Mediante su tratamiento motivo semiestático, rompe la agilidad dispuesta de la anterior convención (Pajarillo) y a la vez, estructura su pausada progresión melódica y estabilidad dinámica

5.4.4.3.2 Sección de Introducción

Cada uno de los elementos tradicionales como el “Bordón”, el elemento temático melódico con su respuesta y el “H’ondeo”, se conciben compositivamente con referencia a lo tradicional del género, de forma clara, cada unidad que conforma la presentación de los elementos constructivos del “Bambuco Viejo” se exhiben de forma alternada en esta sección desde los compases 625 al 688

De relevancia, se presenta que a pesar de ser compuestos y no simplemente adaptados, copiados de referidos ya pre existentes, los elementos constructivos del genero, en lo compositivo, muestran tanto la iniciativa creadora como la conservación de lo tradicional musical⁵⁵.

⁵⁵ Cabe mencionar como se explico en los referentes históricos del genero muchos de los “Bambucos Viejos” que hoy en día es llamado “Currulao”, oscilan dentro de elementos similares de sus estructuras melódicas, sin embargo no es el caso de la presente obra, puesto que si bien mantiene elementos estructurales tradicionales, la totalidad de la obra esta creada y no presenta elementos adaptados

Melodía Principal



H´ondeada



Bordón



Fig. 81. Ámbitos Melódicos Introducción

Así mismo, se presentan elementos melódicos de apoyo vertical como contraste de pregunta respuesta, lo cual más adelante, dicha herramienta será reiterada en el desarrollo de las otras secciones.

5.4.4.3.3 Sección “A”

En esta, se observa el ejercicio de la melodía líder, que se desentraña en un ámbito más agudo o incisivo que los otros elementos que conforman esta sección, de acuerdo con las maneras de apropiación a la semejanza musical tradicional, obteniendo un manejo integral del sistema en la composición.

Los desplazamientos de intervalos no son extraños o excepcionales, dentro del conjunto asociado (melodía principal, bordón y h´ondeada) son conjuntivos y constructivos dentro del flujo del tratamiento motivico

5.4.4.3.4 Sección “B”

La serie origen “00” que en la mediana dimensión ya se expuso y permite la composición de la tabla de cuarenta y ocho series, en este nivel analítico, se despliega como las doce series de la tabla que son dispuestas para que los módulos melódicos posean un ordenamiento singular. Es así que los módulos de ordenamiento tomados a nivel horizontal como estructuras melódicas, son abordados según un ordenamiento de doce series (incluyendo la serie original) (ver figura 82 y figura 83):

	0	4	7	2	6	3	8	1	11	9	5	10
00	FA#	Sib	DO#	SOL#	DO	LA	RE	SOL	FA	RE#	SI	MI

Fig. 82 Serie “00”

		11												
		I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I		
		0	4	7	2	6	3	8	1	11	9	5	10	
00	00	FA#	S ib	DO#	SOL#	DO	LA	RE	SOL	FA	RE#	SI	MI	RO
	08	RE	FA#	LA	MI	SOL#	FA	S ib	RE#	DO#	SI	SOL	DO	R8
	05	SI	RE#	FA#	DO#	FA	RE	SOL	DO	S ib	SOL#	MI	LA	R5
4	O10	MI	SOL#	SI	FA#	S ib	SOL	DO	FA	RE#	DO#	LA	RE	R10
5	O6	DO	MI	SOL	RE	FA#	RE#	SOL#	DO#	SI	LA	FA	S ib	R6
6	O9	RE#	SOL	S ib	FA	LA	FA#	SI	MI	RE	DO	SOL#	DO#	R9
	O4	S ib	RE	FA	DO	MI	DO#	FA#	SI	LA	SOL	RE#	SOL#	R4
	O11	FA	LA	DO	SOL	SI	SOL#	DO#	FA#	MI	RE	S ib	RE#	R11
9	O1	SOL	SI	RE	LA	DO#	S ib	RE#	SOL#	FA#	MI	DO	FA	R1
	O3	LA	DO#	MI	SI	RE#	DO	FA	S ib	SOL#	FA#	RE	SOL	R3
	O7	DO#	FA	SOL#	RE#	SOL	MI	LA	RE	DO	S ib	FA#	SI	R7
	O2	SOL#	DO	RE#	S ib	RE	SI	MI	LA	SOL	FA	DO#	FA#	R2
		IR0	IR 4	IR 7	IR 2	IR 6	IR 3	IR 8	IR 1	IR 11	IR 9	IR 5	IR 10	
							1						10IR	

Fig. 83. Series Escogidas

Claramente en comparación con la partitura del “Guion” (ver figura 84), donde a un estado más global se presentan en relación melódico-armónica graficada, a esta se presenta a manera desglosada gráficamente la forma de construcción de las relaciones motivico melódicas verticales y horizontales.

Fig. 84 Presentación Cromática y Serial “00”

Metro	compas	766			767		768				769		
	Orden "00"	0	4	7	2	6	3	8	1	11	9	5	10
5 ----- 8	sonido	Fa#	Sib	Do#	Sol#	Do	La	Re	Sol	Fa	Re#	Si	Mi
	Relación melódica	Sol,Si	Do	Mi,Fa	Mi,Re, Si	La, Fa Re#	Mi	Fa#	Do	Re#	Fa#,Re,Fa	Sib La	
	armónica	Re# La	Re Sol#		Si Sol	Do# Fa#	Si Sol#		Do# La#		Do Sol#	Do# Sol	
		1 Subdivisión de la serie			2 Subdivisión de la serie		3 Subdivisión de la serie				4 Subdivisión de la serie		

De modo similar según el cambio métrico que se presenta en el compas 770 (ver figura 85) y la heterometría 5/8, 6/8 7/8 empleada con relación al movimiento

serial, se observa en la primera serie IR “01” o inverso retrogrado y R0 “02” retrogrado de la original, con relación a la anteriormente expuesta (“00”), el despliegue de relaciones melódicas y melódico-armónicas en su construcción como desarrollo de la serie original al tomar series métricas de 6/8 7/8 como ordenamiento.

Resumiendo de forma grafica todo el desarrollo de las estructuras melódica-rítmicas-simétricas seriales, se grafica la relación de la serie IR “01” y R0 “02”. Dichos parámetros son reiterados hasta finalizar la sección.



Fig.85 Modelo de Presentación de las Once Series

Metro	compas	770					771				772			
	Orden	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
	IR 3 "01"	2	7	3	1	11	4	9	6	10	5	8	0	
6 ----- 8	sonido	Si	Mi	Do	Sib	Sol#	Do#	Fa#	Re#	Sol	Re	Fa	La	
	Relación melódica	Fa			Re	La				Si		Fa#	Sol#	Do#
	armónica	Re# Sol							Do Sib Mi					
		1º Subdivisión de la serie "01" - IR 3							2º Subdivisión de la serie "01" - IR 3					

Metro	compas	773						774					
	Orden	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
7 ----- 8	R 0 "02"	10	5	9	11	1	8	3	6	2	7	4	0
	sonido	Mi	Si	Re#	Fa	Sol	Re	La	Do	Sol#	Do#	Sib	Fa#
	Relación melódica	Sib	Do#	La		Fa#		Sol	Re#		Mi	Re	
	armónica	Do# Sol#						Si Fa#					
		1º Subdivisión de la serie						2º Subdivisión de la serie					

5.4.4.3.5 Sección “C”

En contraposición con las “Glosas” es menos formal, los instrumentos aumentan su volumen y con ello su densidad, se realizan múltiples yuxtaposiciones y hasta velamientos melódicos por la instrumentación.

La importancia de los componentes ya expuestos en la sección “A” recurre su importancia, permiten su desterritorialización la cual como herramienta de contraste

se yuxtapone a los eventos melódicos de la marimba como permeante estribillo de color y sonoridad melódica

Su final a manera de movimientos intercalados melódicos van desapareciendo de forma lenta hasta abandonar el género de forma similar al haber sido abordado el “Currulao” desapareciendo así en un contraste percetivo

5.4.5 El Ritmo

Los puntos de referencia más notorios se presentan en lo rítmico por la inclusión de sus ritmo-tipos percutivos de manera alternada⁵⁶. Dos grandes secciones “A” y “B”, estratificadas dentro de la duración temporal de 6/8 notoriamente cosidas (solidas) en lo popular tradicional con amplio sentido de lo estructuralmente propio (no alteradas) y relacionadas en este sentido con la función de sus movimientos en cuanto a su crecimiento, articulación y estilo, poseen una clara y recurrente superficie rítmica, con una impresión acentual dentro de los estratos de acción de jerarquía regular (permanente dentro de los ritmo-tipos), organizada e interaccionada con los complejos sonoros, armónicos y melódicos constantes y tradicionales dentro de la técnica de construcción motívica del género en esta obra.

Los dos espectros claros en su rítmica contrastan; tensión a niveles elevados de actividad procedentes de lo “Serial” en el énfasis del ritmo particular de acentuación y el segundo particularmente claro y alegre, de relativa estabilidad con articulaciones relevantes en sus diseños tradicionales (acentuación particular).

En la complejidad rítmica del género compuesto de “Bambuco Viejo” en la obra, en su relación con la selección métrica de las estructuras “A” y “C”, donde la base acentual prevé la gravitación de dos eventos subdivididos ternariamente (6/8) y que contrastan con la sección serial “B”, manifiesta una obvia reducción o ampliación de las divisiones según la métrica abordada de 5/8 o 7/8 (ver figuras 86 y 87), pero así mismo, dicha relación como intervención directa tanto de su régimen acentual como de su estructura ritmo típica tradicional, permite la

⁵⁶ TASCON. Hector Javier. A MARIMBEAR-METODO OIO PARA TOCAR LA MARIMBA DE CHONTA Primera Edición, Unidad 1 Método OIO, Fundamento Conceptual Pag. 23.....Muchos marimberos se inician en el bordón (ritmo-armónico) para luego pasar a la interpretación de los tambores (ritmo-percusivo) y más tarde al melódico. Los niveles no son absolutos y es posible que escapen a la realidad de algunos intérpretes tradicionales. Esto significa que un joven con sólo aprender la base rítmica del bombo (ritmo-percusivo) ya tiene variados elementos de creación (tempo, posturas, timbres, frases, etc.) para involucrarse en el nivel improvisatorio, creando una intersección de niveles que se visualiza en la gráfica “ruta del proceso formativo”(pág.7) con la superposición de los círculos.

desterritorialización de su régimen acentual melódico donde los patrones seriales permean el movimiento, estructura y régimen, direccionándolo hacia un crecimiento diferente al tradicional meramente propio mediante el vínculo exploratorio no gravitatorio moderno y estructural(estructura serial).

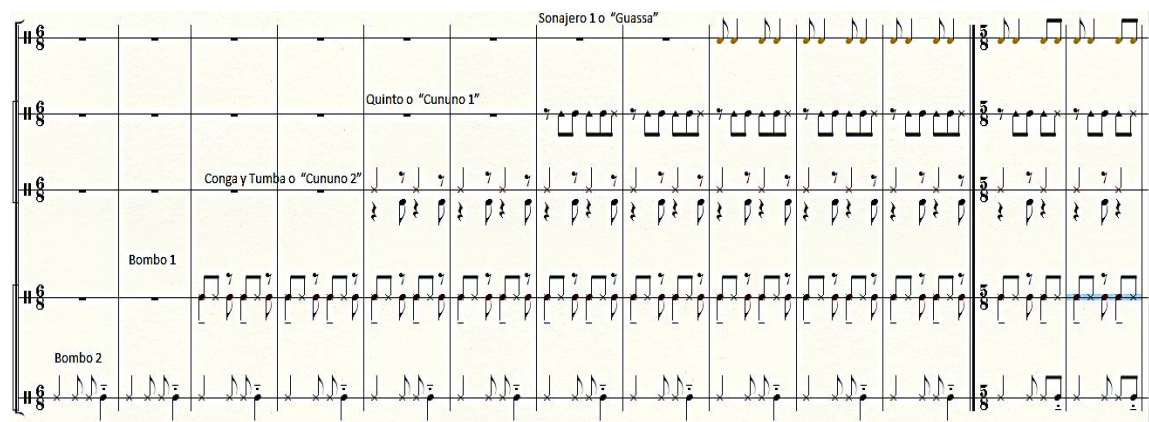


Fig. 86 modelo de acentuación rítmico-percutida introducción serial



Fig. 87. Modelo de Acentuación Rítmico-Percutida en la Serie

Las anteriores interacciones surgen cuando el “Acontecer Serial” de los elementos, plantea una condición de regularidad distinta que puede ser sentida, ya sea como un refuerzo rítmico de lo ya preestablecido como “Continuum” o como un patrón nuevo” relacionado con la exploración de la superficie generada por los estratos de duración o acentuación temporal “Serial” propuestos.

En la sección “B” la métrica como sentido de valor y gravitación se muestra menos riguroso en contraposición al género intervenido generando un contorno de movimiento aparentemente libre, dando esto lugar a la idea de valores añadidos percutivos, por medio de los cuales los modelos regulares del género “Currulao”, adquieren mayor flexibilidad rítmica, añadiendo o suprimiendo valores a sus ritmo-tipos tradicionales.

5.5 CUARTA PARTE CUMBIA

5.5.1 El Sonido

La “Cumbia” tradicional que se presenta en esta composición, conserva los elementos sonoros estructurales puros los cuales dieron su origen al género y estructura, así mismo, como herramienta de intervención a lo tradicional se yuxtaponen sonoridades dentro de los esquemas verticales, recordando lo comentado anteriormente en lo referentes la “Cumbia Tradicional”, esta no poseía elementos instrumentales armónicos sino rítmico-percutivos y contrapuntísticos de los juegos de gaitas.

En algunos casos, es fácil caer en el error de llamar “Cumbia Tradicional” a sonoridades ambiguas traspasadas por estructuras verticales y horizontales modernas y/o contemporáneas que abandonan sus esquemas más rígidos sonoros y texturales; si bien popularmente, músicas como la de Lucho Bermúdez permitieron la comercialización y popularización de la “Cumbia”, su música se basaba en estructuras sonoras tradicionales añadiendo elementos armónicos pero dentro de la conservancia de algunas características de la cumbia tradicional en la ejecución.

5.5.1.1 Sonido Gran Dimensión

A nivel general los espectros sonoros de la composición de la “Cumbia”, presentan brillantez en la instrumentación, lo cual, es realizado por las cañas como referencia más cercana a la realizada tradicionalmente en este género en las “Gaitas y Flautas de Millo”, cabe mencionar que todo el contorno rítmico está dispuesto sobre los elementos ritmo-típicos base del modulo característico de su estructura que influye relevantemente en su formal.

En cuanto a sus esquemas, son de predominancia lineal y a la medida de su crecimiento, estos esquemas pasan a ser de carácter mixto con alto grado de cambio en sus ámbitos sonoros y expresión en su dinámica, donde se llega al clímax en su sección de reexposición dentro de su tonalidad para finalizar difuminando cada uno de sus colores hasta alcanzar los percutivos (ritmotipos).

5.5.1.2 Sonido Medianas Dimensiones

5.5.1.2.1 Puente e Introducción

Sonoridad oscura en el inicio percutivo, se construye armónicamente del bajo hacia lo medio, luego se enfoca en un coloratura oscura y densa, la cual poco a poco cambia al introducir la sonoridades tipo “Voicing” de dos, tres y cuatro sonidos al plano horizontal que se presenta dispuesto, donde dicho espectro, termina con larga claridad hacia lo agudo y brillante cuando interviene el elemento melódico. Seguidamente la presentación de los elementos tímbricos percutivos permite apreciar el inicio consecuente de lo melódico a ser desarrollado.

5.5.1.2.2 Sección “A” y “B”

Se realiza una apertura lineal con la presentación temática en el ámbito agudo de las cañas y suavizándolo con los medios (clarinetes), la sonoridad horizontal, sobre un soporte de acompañamiento del ritmo-tipo tradicional de sonajero y tambor, es acompañada de pequeñas respuestas a modo de contraste imitativo que permean su movimiento

La desterritorialización de sus esquemas horizontales sonoros se realizan a modo de preferencia en cañas medias y algunas mas de velamiento de forma alargada en los bronce, así mismo, hay contraste por la utilización de un contorno desarrollado en estos últimos (bronce) al ser estructurados más densamente por su masa instrumental grave.

5.5.1.2.3 Sección de Repetición Estructural

La repetición no se realiza implícitamente igual, por lo contrario, se presenta un espectro grave más definido por la armonía de bronce. Así mismo, con la desterritorialización motívica de los elementos melódicos en los agudos, seguidamente se presentan asociaciones en las familias instrumentales de madera y bronce medios dividiendo y expandiendo verticalmente mostrando los esquemas sonoros lineales sobre un bastidor o diseño denso de los bajos y terminando con una masa instrumental definida de bronce y posteriormente de las cañas.

5.5.1.2.4 “Reexposición A”

El Brillo de cañas para finalizar, presenta un acompañamiento de bronces con la presentación de ornamentación en agudos llamado tradicionalmente en la “Cumbia” como “Floreo”, los cuales, luego aumentan la masas instrumental en todos los ámbitos para poco a poco irse desintegrando y decreciendo dinámica e instrumentalmente en la presentación del segundo “Floreo” y terminando finalmente en las acentuaciones percutivas.

5.5.1.3 Sonido Pequeñas Dimensiones

Las estructuras ritmo típicas, que son tomadas y en referencia del género intervenido, son la base de la conformación de la “Cumbia”, predomina como contorno o como “Continuo” de toda la obra.

Las intervenciones sonoras verticales solo son expuestas en cada una de las secciones como herramienta de intervención directa en velamientos y sobreposiciones estructurales cambiantes y ampliadas con un “símil” de yuxtaposición a las se presentan fijas horizontales del género compuesto aquí.

5.5.2 Cuadro Estructural

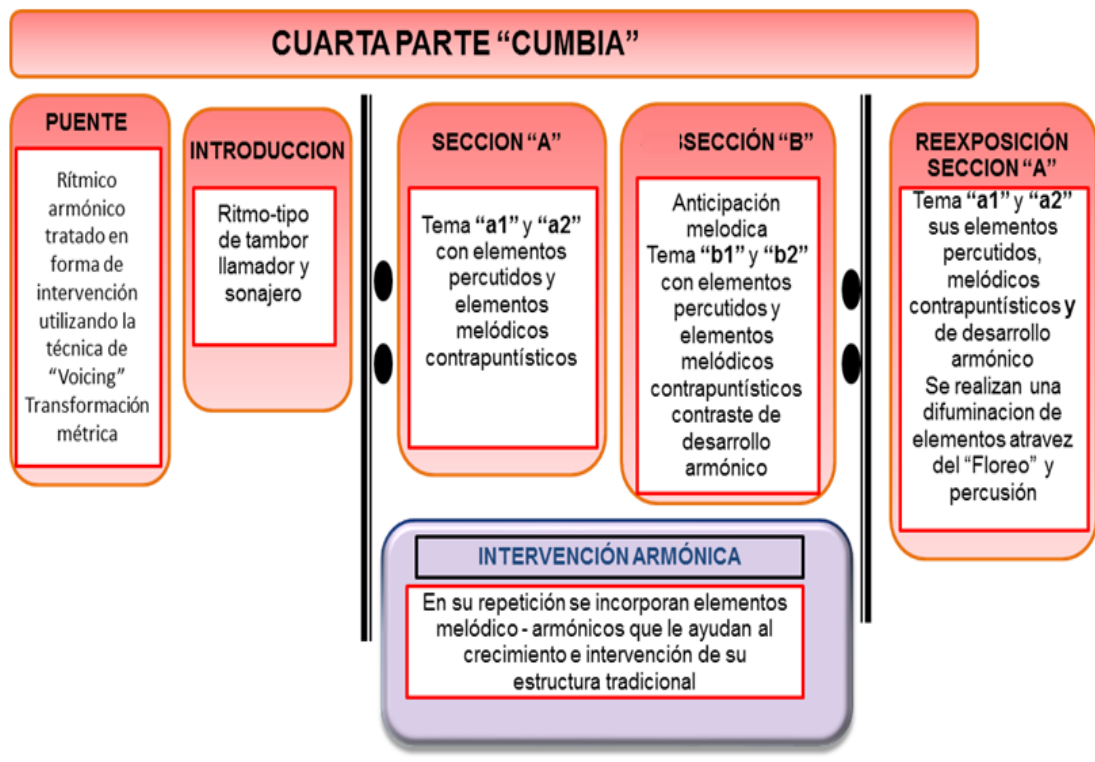


Fig. 88 Estructura de la Cumbia

5.5.3 LA Armonía

Por la referencia de la carencia armónica que se presenta tradicional en éste género, la instrumentación de la “Cumbia” está determinada como intervención al añadir o intercalar mediante el crecimiento, la relación que existe entre los instrumentos melódicos y percutivos con correspondencias armónicas que logran establecer direccionamientos de tramas y texturas hacia una sonoridad compositiva propia pero conservativa de lo tradicional.

5.5.3.1 Armonía Dimensiones Medianas

5.5.3.2 Puente

En esta área como herramienta armónica de intervención se utiliza el “Voicing”⁵⁷(se puede observar el manejo de dichos “Voicings” en el guion de la Cumbia), el cual como medio de coloración, se presenta de forma acertada al ser vinculado el espectro armónico al género netamente Melódico-Percutivo en donde se presentan cuatro áreas de injerencia de estos “Voicings”, los en el puente (ver figuras 89, 90 y 91)

1º tomado desde el Vº
sonido generador
voicing

Fig. 89. Secuencia del Voicing No1

Vivace ♩ = ♩
oscilacion sonora
Triada /Cuartal

Fig. 90. Secuencia del Voicing No2

⁵⁷ El Voicing es un término que proviene del jazz y sirve para definir los diferentes desplazamientos de las voces dentro un mismo acorde. Es lo que podríamos definir como las disposiciones de notas dentro de un acorde. Se trata de una oscilación con las diferentes maneras en que aparecen las notas de un acorde, entendiendo, como que una nota ocupa el lugar más grave o más agudo., de este modo no se alteran las notas, lo cual crearía un acorde nuevo, sino que se modifican las relaciones entre las alturas e intervalos que componen las notas de un acorde lo que produce un sonido sutilmente diferente pero que mantiene las mismas notas que conforma al acorde.



Fig. 91 Secuencia del Voicing No3

5.5.3.3 Sección “A y B”

Se inicia sin plano armónico, en la primera presentación de la sección “A” que se realiza solo percusivamente, luego, en la sección “B” se inician a presentar a manera de octavas, sonoridades hemioladas de notas pertenecientes a las secuencias armónicas (ver Guion compas 1025 en adelante).

Al presentarse la repetición de las secciones “A y B” inicia la complementación sonora de sus acordes, esta de modo general, posee una oscilación construida por tres grados; primero menor, cuarto menor y quinto mayor (Im – IVm-V) en donde el primer grado es posible sustituirlo por el tercero, el área de subdominante permite realizar una expansión armónica o interpolación y así mismo el quinto grado permite un intercalado armónico o expansión de la dominante⁵⁸.

Im	IVm	V	Im
Im “o” I - III		II ^o 7 - VMy7 VII7	Im
Im	VI-7 -- IV-7	II ^o 7 - VMy7 VII7	Im
Rem	Sib7 -- Solm7	Mi ^o 7 – Do7	Rem
Sección “A y B”			

Fig. 92 Intervención Armónica

Así mismo este patrón posee una recurrencia (repetición) en donde el plano armónico pasa a ser desarrollado permitiendo un crecimiento de la obra y al finalizar de forma retrograda, el decrecimiento al ir suprimiendo los sonidos que conforman el patrón armónico para terminar en sonoridades percusivas.

⁵⁸ HERRERA ,ENRIC, Teoría musical y armonía Moderna (vol.1 y 2), Editorial: Antoni Bosch, Barcelona (España), 1987,ISBN.9788485855452... Pag 80 la relación IIm -V es de uso muy frecuente y se oye como un patrón perfectamente identificable, la duración del acorde V7 es a menudo dividida por esta relación, tomando el IIm 7 la primera mitad de la duración de V7 y este la segunda mitad.

5.5.4 La Melodía

5.5.4.1 La Melodía Gran Dimensión

El componente lineal melódico de gran influencia en este género, se manifiesta claramente en la densidad con la que se presenta sobre la estructura rítmica, la cual, con un altísimo grado de permanencia junto a las interpretaciones de los conjuntos que intervienen en la instrumentación, muestra su relevancia así como las imitaciones a modo contrapuntístico o juego melódico, preservando del mismo modo, una de la características esenciales del genero intervenido que en algunas oportunidades se observa como libertad melódica.

5.5.4.2 La Melodía Medianas Medianas

Desde el punto de vista melódico-armónico la estructuración de las frases musicales se realiza, por lo general, a partir del cuarto tiempo coincidiendo con un cambio de cuadratura armónica respaldada por anticipaciones melódicas.

La melodía principal a modo imitativo de “Gaita” mantiene su estructura original durante el transcurso de toda la obra, la línea melódica que se lleva a modo de “Gaita” se complementa (como es en la tradición musical de este género) con una similar a manera acompañamiento también melódico (compas 1021), “No Armónico”, razón por la cual sirve de acompañamiento a la línea melódica que se genera y desarrolla, u ornamenta y mantiene la expectativa y vigor de la obra.



Fig. 93 Tema Melódico

Así mismo otras más particulares son desarrolladas dentro de los complementos armónicos para otorgar a la “Gaita” un nivel más preponderante como eje principal de la “Cumbia”



Fig. 94 Intervención por Anticipación Armónica

5.5.5 El Ritmo

La referencia de los patrones rítmicos ya expuestos sobre los cuales se desarrolla e identifica la “Cumbia”, expone la presente, como estructura musical autónoma y diferenciable, dicha estructura rítmica de la “Cumbia” presenta una disposición métrica binaria de subdivisión binaria (2/2 o 4/4), en la organización rítmica permanente de la frase, resalta la importancia de su estructura como vínculo estable y valorativo de lo tradicional que en su acentuación, el tiempo débil en el inicio de los motivos y frases rítmicas, permite su crecimiento a través de la vinculación relevada (turnada) de los ritmo-tipos.

Como otra característica de importancia, se presenta en el segundo y el cuarto tiempo que conforman el pulso básico o base rítmica vital de esta estructura, acentuando su carácter expresivo marcado por los agudos, el bombo y el alegre así como la vinculación oscilante del sonajero.

5.6 CODA

El desarrollo de esta sección se realiza de forma retrograda reexponiendo materialidades pertenecientes a los géneros ya intervenidos en el siguiente orden Cumbia, Currulao, Pajarillo y Pasillo.

5.6.1 El Sonido

Se presenta en su inicio, un espectro encuadrado en las sonoridades percutivas, la base o rítmotipo percutivo particular de la tambora, nuevamente se presenta para ser soporte de velamientos sonoros de símiles y al mismo tiempo de ornamentaciones de los componentes horizontales como una imitación no real del “Floreo”, se acentúan las dos pulsaciones concernientes (tiempo fuerte y tiempo

semifuerte de la métrica) lo cual contribuye para abordar la métrica del “Currulao” y facilitar la del “Pajarillo” atresillando cada dos eventos métricos.

Ya habiendo establecido la acentuación ternaria, los rítmotipos percutivos del “Currulao se presentan como tapete sonoro para la exposición del “Bordón”, éste como célula generadora que se permite así misma su expansión y crecimiento hacia los cambios de ámbito donde se muestra un pequeño impulso del “H’ondeo”, termina en el ceceo del “Sonajero” acentuando, luego, ya de otra manera a forma de variación acentual, la nueva subdivisión de los eventos de la métrica, la cual muestra la próxima recapitulación en $\frac{3}{4}$, ejercer la rítmica del “Joropo”.

La acentuación del ritmo y la sonoridad del bajo resaltan la direccionalidad que se ha querido realizar, ésta, el cambio al sistema “Por Derecho”, se muestra el soporte grave como elemento horizontal de relevancia y su ornamentación como contraste sonoro. Este último (el contraste sonoro) de manera rápida es abandonado y acentúa la rítmica del “Pasillo” tanto en los elementos verticales como percutivos, donde seguidamente de una sonoridad semi oscura, como recurrencia muestra el motivo melódico del “Pasillo” para terminar de forma imitativa con una gran masa instrumental.

5.6.2 La Estructura

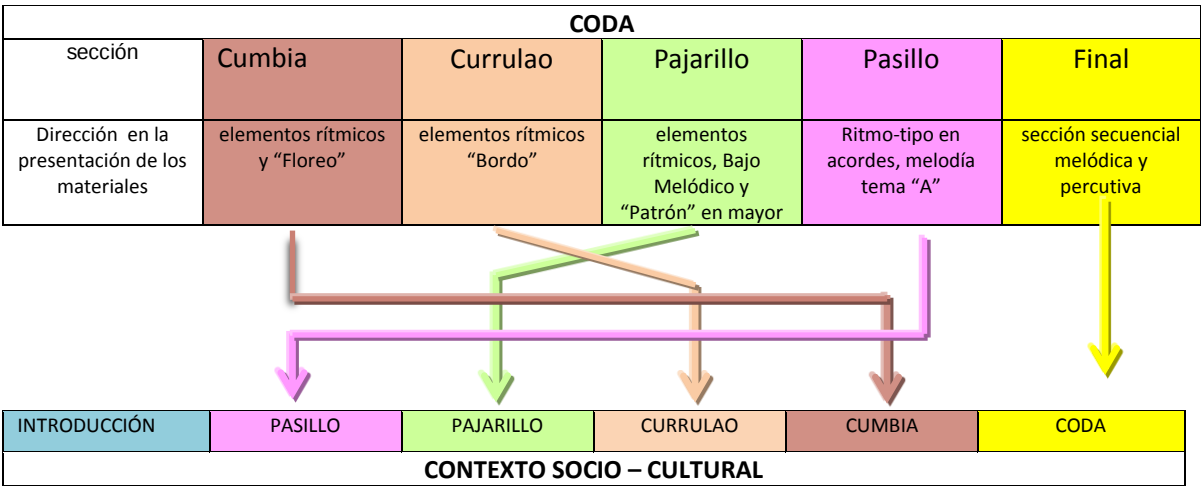


Fig. 95. Comparación estructura “Coda” y “Contexto Socio – Cultural”

5.6.3 La Armonía

La “Coda” como la “Introducción”, inicia en un componente percutivo, así mismo como inicia retrógradamente, las ornamentaciones de la exposición de los

“Floreos” (COMPAS 1236) se enmarcan en métrica de 4/4 y tomando a “FA” como tónica, el primer esquema es de expansión de tónica, seguido por un esquema de subdominante y terminando en la reiteración del primer esquema.

I III^o (4agr) ---- I IV I(4) IV ---- I III^o (4agr)

The musical score consists of four systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The fourth system has a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics like 'f'.

Fig. 96 Floreo Armónico Coda

Al pasar al siguiente evento, cuyo transito de ámbito cambia y pasa a Do Mayor sin realizar procesos modulatorios sino ritmo-percutivos, se presenta la estructura de los “Bordones” sobre la secuencia armónica Tónica Subdominante menor (compas 1243).

I - I - VI - IIIm -- VI7 -- [:IIIm -- VI7 :] VI
 (V/IIIm)

Fig. 97 Secuencia Armónica

El siguiente evento armónico sigue en la misma tonalidad, presentando el “Patrón” del “Pajarillo” pero ya en tonalidad mayor (compas 1273), prosigue la presentación del ritmo-tipo del “Pasillo” en la secuencia básica de la armonía tradicional I-IV-V-I, seguidamente se sostiene un acorde de Sol Mayor por algunos compases y finaliza la “Coda” con la exposición del tema melódico del “Pasillo” sobre la siguiente secuencia armónica:

V - IMy - Imy - IV II7 bVII7 --- V7 --- VII7 - IMy Vm7(6Agr) IV7 --- IV7 V7 --- VII7 II7 --- V7 V7/V7 - IMy

Fig. 98 Secuencia Armónica Final

5.6.4 La Melodía

Se muestra los elementos de trama y textura ya expuestos anteriormente así como sus diseños de superficie básicos, la acentuación sonora reintegra asociaciones simples pero detalladas obteniendo una claridad de las reexposiciones de textura temática. La alternancia ritmo-melódica es característica y evidente como soporte de las anteriores hasta alcanzar su crecimiento en la instrumentación propuesta.

5.6.5 Ritmo

La particularidad característica se muestra en la recurrencia y transformación de los elementos rítmico percutivos, así, como la asociación de estos en el tránsito de la reexposición, las conclusiones esquemáticas recurrentes son tanto verticales como horizontales por lo cual, son de predominancia mixta y de alto contraste donde su pre-clímax se mantiene hasta desbordarse al final.

6 ESTRUCTURA GENERAL DE INTERVENCION Y CRESIMIENTO REALIZADA EN LA OBRA “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA

Cada Género en su cualidad tradicional-popular, conserva y ostenta en si mismo elementos constitutivos que le permiten su diferenciación y así mismo su relación con otros, dichos elementos a su vez, permiten su tránsito y el crecimiento hacia estados donde sus condiciones sonoras distinguen su estética.

Al tomar como herramienta la “Intervención” hacia los elementos constitutivos, se generan posibilidades de sus unidades sonoras, armónicas, melódicas y rítmicas dejando a éstas, acceder en los procesos creativos y compositivos, contrastes y lenguajes que direccionalicen el crecimiento a posibilidades ilimitadas.

En la presente obra, recursos como el “Voicing”, la intervención formal, melódica o armónica, la yuxtaposición serial o la recurrencia, fueron utilizados en los géneros Pasillo, Pajarillo, Currulao (Bambuco Viejo) y Cumbia, teniendo en cuenta la sumisión de las nuevas fuentes sonoras a las características relevantes de los

géneros tradicionales populares, dando como resultado estados de equilibrio, contraste, caos, fuerza, rigidez, movimiento, quietud, oscuridad y claridad en la obra.

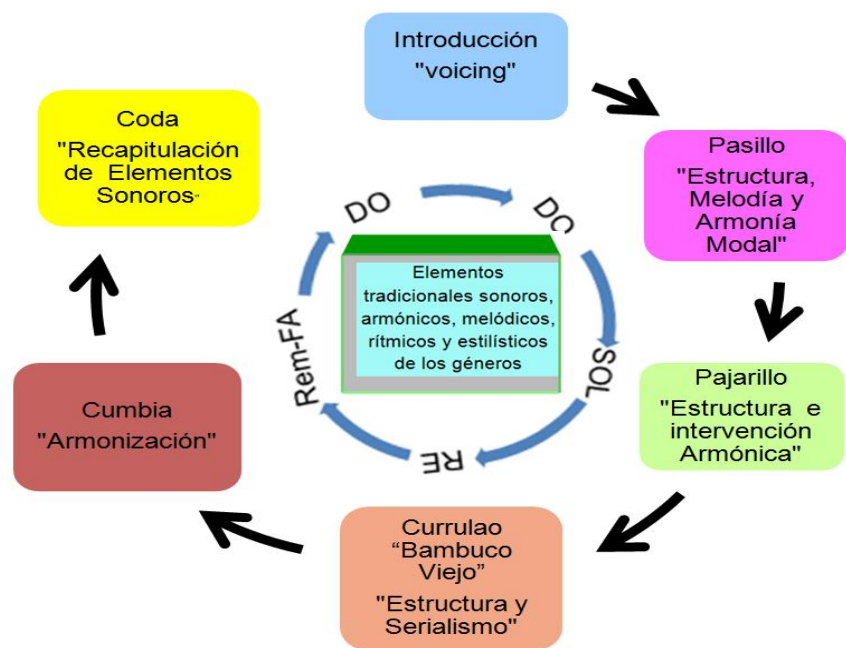


Fig. 99 Cuadro General de Materialidades y Círculo General Armónico de la Obra

Así mismo las tonalidades utilizadas desplegadas en direccionamiento de quintas, soportan en cada uno de sus tránsitos, su “Símil Axial” menor el cual, permite retomar el transito propuesto para llegar nuevamente en su recapitulación al origen del ciclo.

Las estructuras rígidas, cocidas y fuertes de los “Ejes de la Música Tradicional Popular Colombiana”, permiten proyecciones infinitas de las fuentes tradicionales como recursos vivos existentes en las diferentes regiones de nuestro país, hacia la composición Orquestal, Bandística o Solista. Por lo anterior, esta obra es solo el inicio de otras posibles en donde solo el procesos intelectual académico consiente, basado en la apreciación, valoración e investigación musical, al igual como se realizo aquí, pueda promover nuevas producciones académicas en beneficio del repertorio bandístico nacional a ser llevado a los auditorios internacionales y/o ser herramienta de nuevas generaciones de compositores, musicólogos, directores y músicos.

7 GION DE LA OBRA:

“ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN
LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA:
PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA

8 SCORE DE LA OBRA:

“ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS
GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO,
PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA

9 CONCLUSIONES

Entendiendo, apreciando y respetando los géneros tradicionales intervenidos en esta obra (pasillo, pajarillo, bambuco viejo y cumbia), se pudo analizar obras de distintos autores y épocas con el objetivo de encontrar sus principales elementos esenciales que las hacen así mismas únicas y fuentes de recursos compositivos, permitiendo que sus características rítmicas, melódicas, armónicas y estructurales definieran elementos que posteriormente se utilizaran como recursos para ser aplicados en la composición. Así mismo, estas conclusiones no pretenden definir estándares o reglas como único camino hacia el entendimiento de nuestra cultura musical colombiana para la aplicación de la composición o intervención de los géneros tradicionales colombianos, sino como herramientas y conceptos a partir de la exploración buscando desarrollar una sonoridad y lenguaje compositivo propio, conservando características de usanza para alcanzar el objetivo trazado.

En el estudio de la composición al generar procesos de cambio o innovación es primordial tener herramientas de conocimiento profundo y valorativo de los elementos tradicionales; no dar suposiciones por hecho o caer en el error de pretender descubrir características ya establecidas o presentes en la tradición, o establecer reglas o estándares en el análisis para estas músicas tradicionales.

En el camino de la composición utilizando como fuente nuestro propio contorno musical, los géneros tradicionales como herramientas y fuentes de recursos sonoros, permiten el acceso a un estudio histórico-musical donde el objetivo de proponer sonoridades nuevas que enriquezcan e innoven, pero no que transgredan las principales características de los elementos de las musicales tradicionales, esto permite una imperativa asociación de herramientas modernas como el conocimiento académico y la inquietud por la búsqueda y experimentación con nuevos elementos, que así, nos acerquen a comunicar a través de la composición, la música tradicional colombiana hacia fronteras orquestales y bandísticas contemporáneas.

Al investigar de una manera mas detallada y consiente los aspectos musicales, estilísticos o formales en las que puede darse los procesos compositivos e interpretativos de las músicas tradicionales, se ha podido generar conocimiento en el direccionamiento de la creación en beneficio de la dinámica de fuentes aun

existentes, en pro de preservar la esencia de lo popular y tradicional de los géneros tradicionales y las músicas populares.

Es importante tener en cuenta que la transformación e innovación de las músicas tradicionales son procesos necesarios mediante los cuales éstas pueden fortalecerse y seguir vigentes en el tiempo, de tal modo que las nuevas generaciones puedan realizar aportes de acuerdo a su momento pero respetando su esencia, pues la música, está en constante evolución y cambio, no es estática, es movimiento.

Es significativo resaltar la influencia determinante que han desempeñado la evolución y masificación de los medios de comunicación en estos procesos de cambio e innovación, obteniendo el músico la oportunidad de conocer y acercarse a distintas corrientes culturales generando una gran mezcla de influencias musicales provenientes de diversas tendencias y géneros, sin embargo, se considera que es necesario el acercamiento directo a las fuentes vivas tradicionales, éstas, son las que permiten el desarrollo y producción de conocimiento relevante hacia futuras generaciones garantizando la preservación de la memoria viva musical y los aspectos que estaban basados en la tradición.

El concepto de análisis no debe tomarse desde los simples axiomas (proposiciones) descriptivos o superficiales, por lo contrario se debe penetrar profundamente en la organización interna de los organismos sonoros bajo parámetros estrictos, de modo, que la obra musical aparezca ante nosotros como una explosión de componentes y acontecimientos musicales.

Desde décadas, el conocimiento de los niveles estructurales organizativos de la composición han sido objeto de aplicación por varios compositores de trascendencia, pocos a nivel nacional que han logrado el acceso a dicho conocimiento en otros países (Francisco Zumaquè, Blas Emilio Atehortua, Samuel Bedoya y Alfonso Dávila Ribeiro) aplican dichos componentes como origen de la comprensión del discurso sonoro en sus composiciones. Habiendo accedido a parte de este tipo de información, se resalta la importancia de componentes que han servido a compositores nacionales y extranjeros para alcanzar su propio lenguaje concibiendo la relación intrínseca de dichos componentes en herramientas de relación, transformación y construcción y/o direccionamiento donde se resalta lo siguiente:

:...”En Schenker presenta el background o primer nivel, como el origen de la obra tonal. La estructura a gran escala de la composición está constituida por la prolongación de la tónica: I-V-I. Esta simbiosis estructura/prolongación expande el acorde de la tónica, conteniendo la información y las instrucciones para dar origen a un motivo coherente con la estructura que subyace. La Estructura Fundamental constituye y otorga la unidad a la composición; se opone y se complementa, al mismo tiempo, con la diversidad de los niveles organizativos intermedios, midiground, que contienen las modulaciones y todo tipo de estructuras de las prolongaciones que surgirán en el foreground, la superficie de la composición, que exhibe las relaciones de ámbito local y es el lugar donde aparece el motivo. Unidad y diversidad emergen interrelacionadas, inseparables e insimplificantes en el seno de la composición” ...

La concepción de la composición a través de una forma sistemática expuesta desde Schenker y asumida por otros hoy en día, formula como una noción de “*asociación motívica*” que puede dar paso a toda una re-elaboración teórica sobre como es posible componer desde un punto analítico de los componentes sonoros en la obra sin sustituir en la música la perdurable y poderosa asociación de ideas y así mismo, ser tomada de forma estratégica en lo compositivo.

BIBLIOGRAFIA

- ABADÍA, Guillermo. Compendio General del Folclor Colombiano Bogotá (Colombia)1997
- ADLER, Samuel. "Estudio de la Orquestación". Editorial IDEA BOOKS S.A, Barcelona (España). 2006.
- ARENAS, Eliécer. Cuadernos de Educación Artística, Aproximación a los Fundamentos del Programa de Músicas Tradicionales del PNMC. Bogotá.Ministerio de Cultura (Colombia)2009.
- ARETZ, Isabel, "Instrumentos Musicales de Venezuela". Ediciones Universidad de Oriente, Cumaná, (Venezuela)1967.
- ARETZ, Isabel. "Manual del Folklore". Monte Avila Editores. Caracas(Venezuela) 1976.
- AROM, Simha y VOISIN Frédéric. Theory and Technology in African music, en The Garland Encyclopedia of World Music. vol. 1. Africa. Editado por R. M. Stone. New York: Garland Pub. 1997
- BEDOYA SÁNCHEZ, Álvaro, Volumen. "Luis Antonio Calvo. Compositores Colombianos". Volumen I. Centro Colombo-Americano de Bogotá. Bogotá(Colombia). 1987.
- BEDOYA SÁNCHEZ, Samuel. "Módulos de Capacitación para Instrumentistas y Directores de Banda de Vientos". Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá (Colombia). 1989.
- Bedoya Sánchez, Álvaro Volumen I. "Regiones, Músicas y Danzas campesinas". Revista "A Contratiempo". Universidad Pedagógica de Bogotá. Bogotá(Colombia) 1990

Bedoya Sánchez, Samuel, Regiones, Músicas y Danzas campesinas". Revista "A Contratiempo", Bogotá (Colombia)1990.

BERMÚDEZ SILVA Jesús y PARDO TOVAR Andrés: "La Guitarrería popular de Chiquinquirá". Editado por "Cedefim": Centro de Estudios Folklóricos y Musicales del Conservatorio Nacional de Música. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.E(Colombia). 1961

BRINDLE, R. Smith. "La nova música". Editorial: Antoni Bosch. Barcelona (España). 1983.

BOULEZ, Pierre. "Puntos de referencia". Editorial: Gedisa. Barcelona (España). 1984.

CARBO, Guillermo, Al ritmo de... tambora-tambora, Huellas (1993): pp. 27-58;CONVERS Leonor. Gaiteros y tamboleros, e, 1ª edición, Bogotá. 2007.COMPES 3491. Política de Estado para el Pacífico, Bogotá, (Colombia) 2007

CASELLA, Alfredo; Mortari, Virgilio. "La técnica de la orquesta contemporánea". Editorial: Ricordi. Buenos Aires (Argentina). 1950.

DIAZ, Alicia, "Vestigios artístico de los siglos XVI y XVII, vivos en nuestra música folclórica". Revista de Música Casa de las Américas, Boletín N° 42, La Habana, (Cuba) 1973.

DORFLES, Gillo. "El devenir de las artes". Editorial: Fondo de Cultura Económica. Santafé de Bogotá D.C. (Colombia) 1998.

EAGLEFIELD HULL, Arthur. "La armonía moderna: Su aplicación y su explicación". Editorial: Arte y Literatura. La Habana (Cuba) 1982.

HERRERA. Enric "Técnicas de arreglo para la orquesta moderna". Editorial: Antoni Bosch, editor. Barcelona,(España).1.986.

FICHER,Siccard, H. "Síntesis de instrumentación. Para estudiantes de instrumentación. Pág. 39-51". Editorial: Ricordi Americana. Buenos Aires.(Argentina). 1974.

FORTE, ALLAN; GILBERT.E. Steven, "Introducción al Análisis Schenkeriano". Editorial: Labor S.A. Barcelona (España). 1992.

FRANCO RIBATE, José. "Manual de Instrumentación de Banda". Editorial: Música Moderna. Madrid(España). 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad". Editorial: Editorial Grijalbo S.A. México D.F. (Mexico)1990.

GENICHI Kawakami. "Guía práctica para arreglos en la Música popular". Editorial: Yamaha Music Foundation. Tokyo, (Japón) 1.975.

HERRERA , Enric Teoria Musical y armonia Aoderna (vol.1 y 2), Editoral: Antoni Bosch, Barcelona (España), 1987,ISBN.**9788485855452**

MARULANDA, Juan Carlos. "José Rozo Contreras. Banda sinfónica nacional". Editorial: Colcultura. Santafé de Bogotá. (Colombia) 1997.

MARULANDA, Octavio. El Folclor de Colombia,Bogota (Colombia)1984

MAS DEVESA, Manuel. "Fundamentos de Composición". Editorial: Rivera editores. Valencia (España). 2009.

MINISTERIO DE CULTURA, Lineamientos, Plan Nacional de Música para la Convivencia Escuelas de Música Tradicional. Bogotá (Colombia) 2003.

_____. Entre Pasillo y Bambucos, 1ª edición. Bogotá. 2005.

_____. Pitos y Tambores. 1ª edición. Bogotá. 2004.

_____. Música Llanera. 1ª edición. Bogotá. 2004.

_____. Viva Quien Toca. 1ª edición. Bogotá. 2008.

_____. CIRM Componente Investigativo Plan Ruta de la Marimba. Cali. (Colombia)2008

MONTSERRAT, Alber. "La Música Contemporánea". Editorial: Salvat Editores. Barcelona (España). 1974.

LARUE, Jean. "Análisis del Estilo Musical". Editorial: Colección Idea Música. Madrid (España). 2007.

LOCATELLE DE PERGAMO, Ana María. " LA NOTACIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA". Editorial: Ricordi. Buenos Aires (Argentina). 1973

LÓPEZ, Julio. "La música de la Posmodernidad. Ensayo Hermenéutico Cultural" Editorial: Antropos. Editorial del Hombre. Barcelona (España). 1988".

OCHOA, Ana María. "Músicas locales en tiempos de globalización". Editorial: Grupo Editorial Norma. Bogotá. (Colombia) 2003.

OCAMPO, Javier. El folclor de Colombia, Bogotá, (Colombia)1985

PERSICHETTI, Vincent. "Armonía del siglo XX". Editorial: Real Musical. Madrid, (España). 1.989.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. "Historia de la Música en Colombia".
Editorial: PLAZA & JANES. Bogotá. D.C. (Colombia)1980.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. "La binarización de los ritmos ternarios
africanos en América latina". Editorial: Ediciones Casa de
la Américas. La Habana (Cuba). 1986.

PIERCE, John R. "Los sonidos de la música". Editorial: Prensa científica.
Barcelona (España). 1985.

PISTON, Walter. "Manual de Orquestación". Editorial: Real Musical editores.
Madrid (España). 1992.

RAMON y RIVERA, Luis Felipe, "El Joropo, Baile Nacional de Venezuela".
Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, Caracas
(Venezuela)1959.

RAMONY RIVERA, Luis Felipe. "La Música Folclora de Venezuela". Monte Avila
Editores. Caracas,(Venezuela) 1977.

REINOSO, Baudilio, "La Bandola Presencia y Arraigo: Apuntes". Ediciones
Universidad Experimental Rómulo Gallegos, San Juan de los Morros,
Edo. Guárico,(Venezuela) 1982

RODRÍGUEZ, Luis Carlos; Rosenzweig, Luis. "Adolfo Mejía. Obras completas para
piano. Patronato Colombiano de Artes y Ciencia". Editorial: Sonata
Editores. Bogotá. (Colombia)1990.

SALAZAR. Rafael. "Música y Folklore de Venezuela". Ed. Lisbona, Caracas
(Venezuela)1982.

SCHOENBERG, Arnold. "Funciones Estructurales de la Armonía". Editorial: IDEA
BOOKS, S.A. Barcelona, (España) 1.989

SCHONBERG, Arnold. "Fundamentos de la Composición Musical". Editorial: Real Musical. Milano (Italia). 2009.

TASCÓN, Héctor. Investigación "Marimba' e Chonta", IDBA, Documento inédito. Cali. (Colombia) 2005.

_____. Investigación "Marimba' e Guapi", Fondo Mixto del Valle. Documento inédito, Cali. 2007.

_____. A Marimbiar, Método OIO Para Tocar la Marimba de Chonta. N-textos, Cali 2008.

_____. Investigación "Aspectos musicales de la marimba de chonta, en 5 aires tradicionales que interpreta el conjunto de marimba, según 5 marimberos de Guapi", Beca nacional de investigación en música Programa Estímulos 2008, Documento Inédito, Cali 2008.

ULRICH, Michels. "Atlas de la Música 1". Editorial: Alianza editorial. Madrid (España). 1985.

VALENCIA RINCÓN, Victoriano. "Cinco Piezas de Música Colombiana para Banda Infantil y Juvenil. Editorial: Ministerio de Cultura". Bogotá. (Colombia) 2003

VALENCIA RINCÓN, Victoriano. "Cartilla de Arreglos para Banda Nivel I". Editorial: Ministerio de Cultura". Bogotá. (Colombia) 2005

VARIOS.(Aut. An.) "La música actua". Editorial: Editorial Noguer S.A. Barcelona (España). 1980.

VARIOS.(Aut. An.) "La Música Actual". Editorial: Editorial Noguer S.A. Barcelona (España). 1980.

VARIOS, Autor(es): "Estructuras de la Mente. Teoría de las inteligencias múltiples" Editorial: Fondo de Cultura Económico Ltda. Santafé de Bogotá D.C. 2004.

VELEZ,MUNOZ, Enrique, Mejia Luis, Adolfo, la Musicalia de Cartagena, Instituto
Distrital de Recreación, Cultura y Deporte, Cartagena (Colombia)
1994.

ZAMUDIO G, Daniel, El folklore musical en Colombia: Textos sobre Mqsica y
Folklore, Vol. 1 (Hjalmar De Greiff & David Feferbaum, comp.), Bogota:
Colcultura, 1978, pp. 415-418 (subrayados en el original).

LISTA DE FIGURAS

Figura No.....	Pag.
Fig. 01. Contexto Socio-Cultural.....	26
Fig. 02. Ejemplo de Célula Rítmica No 1,2,3,4	37
Fig. 03. Ritmo Tipos Instrumentales del Pasillo	38
Fig. 04. Escrituras de la Base Rítmica del Pasillo	38
Fig. 05. Matriz Ternaria Binaria	38
Fig. 06. Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No1	39
Fig. 07. Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No2	39
Fig.08. Variante No1 Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No2.	39
Fig.09. Variante No2 Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No2.	39
Fig.10. Patrones de acentuación Instrumental.	41
Fig.11. Clasificación del Joropo.	45
Fig.12 . Conjunto Instrumental Llanero.	48
Fig.13. Sistema “Por Corrido”.	51
Fig.14. Sistema “Por Derecho”	52
Fig.15. Comparación Sistemas “Por Corrido” y “Por Derecho.	55
Fig.16. Cambios de Sistema “Por Corrido” y “Por Derecho”	56
Fig.17. Conjunto Instrumental del Pacífico para el Currulao.	62
Fig.18. Clasificación de los Eventos en la Marimba de Chonta para el Currulao.	63
Fig.19. Ritmotipo de los Instrumentos de Percusión en el Currulao.	65
Fig.20. Estructuras Melódicas de Bordón en el Currulao.	66
Fig.21. Estructuras Formales del Currulao.	69
Fig.22. Estructuras Ritmo típicas de Tambora y Alegre en la Cumbia.	73
Fig.23. Estructuras y Acentuaciones Ritmo Típicas en la Cumbia.	74
Fig.24. Variaciones del Tambor Ilamador en la Cumbia.	74
Fig.25. Variaciones No1 y 2 del Tambor Alegre en la Cumbia.	74

Fig.26. Variaciones No1, 2, 3 y 4 del Maracón en la Cumbia.74

Fig.27. Variaciones de Tambora en la Cumbia.75

Fig.28. Conjunto Instrumental en la Cumbia.79

Fig.29. Lucho Bermúdez con Instrumental en la Cumbia en escenarios
llamados los "salones burreros".81

Fig.30.Cuadro Formal de la Cumbia.82

Fig.31.Comparación estructura “Contexto Socio – Cultural” e “Introducción”.
.84

Fig. 32. Secuencia sonora de armónicos.84

Fig. 33. Melodia Pasillo Tema “A”.85

Fig. 34. Bajo Melódico Sisitema Por Corrido.85

Fig. 35. Serie original “00”.85

Fig. 36. H´ondeada y Bordón86

Fig. 37. Floreo de la Cumbia86

Fig. 38. Soporte percutivo.87

Fig.39. Cuadro Formal del Pasillo en la Obra.91

Fig.40. Escala menor Hingara y acordes de 7a.93

Fig. 41. Secuencia armónica Introducción.93

Fig. 42. Eecuencia armónica tema “a”.94

Fig. 43. Reexposición Secuencia armónica tema “a”.95

Fig. 44. Respuesta Secuencia armónica tema “a”96

Fig. 45. Secuencia armónica tema “b”.97

Fig. 46. Secuencia armónica “b`”.97

Fig. 47. Tema melódico sección “A”.98

Fig. 48. Escalas utilizadas98

Fig. 49. Tema melódico a y a`99

Fig. 50. Tema melódico en la escala menor Húngara.99

Fig. 51.Estructuras melódica b y b`100

Fig. 52. Estructura del Pajarillo.115

Fig. 53. Secuencia armónica en el puente.117

Fig. 54. Secuencia armónica en el Preludio.117

Fig. 55. Soporte armónico- coloratura.	118
Fig. 56. Secuencia armónica Segunda parte preludio.	118
Fig. 57. Patrón Pajarillo.	118
Fig. 58. Expansión armónica introducción.	119
Fig. 59. Intercalado armónico sección “C”.	120
Fig. 60. Patrón de recurrencia “b2”.	121
Fig. 61. Intervención armónica “E”.	121
Fig. 62. Secuencia Armónica Coda.	121
Fig. 63. División binaria de los eventos en el puente.	122
Fig. 64. Secuencia melódica del preludio.	123
Fig. 65. Acentuación rítmico-melódica.	123
Fig. 66. Preponderancia melódica.	124
Fig. 67. Acentuación del sistema “Por Corrido”.	125
Fig. 68. Bajo melódico y melodía final.	126
Fig. 69. Secuencia armónica para improvisación.	129
Fig. 70. Anticipación Sistema “Por Corrido”.	130
Fig. 71. Ámbitos sonoros melódicos sistema “Por Corrido”	130
Fig. 72. Melodía secundaria sección A.	132
Fig. 73. Ámbitos Melódicos sección E.	136
Fig. 74. Estructura Currulao-Bambuco Viejo.	141
Fig. 75. Intervención Armónica.	142
Fig. 76. Relación H`ondeada con los ambiros melódicos.	144
Fig. 77. Cambio de Ámbito del Bordón.	145
Fig. 78. Serie “00”.	145
Fig. 79. Tabla serial.	146
Fig. 80. Planteamiento compositivo serial “00,01 y 02”.	146
Fig. 81. Ambitos melódicos Introducción	148
Fig. 82. Serie “00”	148
Fig. 83. Series escogidas.	149
Fig. 84. Presentación Cromática y serial “00”.	149

Fig.85. Modelo de presentación de las once series	150
Fig. 86 Modelo de acentuación rítmico-percutida introducción serial.	152
Fig. 87 Modelo de acentuación rítmico-percutida en la serie.	152
Fig. 88 Estructura de la Cumbia.	155
Fig. 89 Secuencia del Voicing No1.	156
Fig. 90 Secuencia del Voicing No2.	156
Fig. 91 Secuencia del Voicing No3.	157
Fig. 92 intervención Armónica.....	157
Fig. 93 Tema Melódico.	158
Fig. 94 Intervención por anticipación armónica.	159
Fig. 95 Comparación estructura “Contexto Socio – Cultural” e “Coda”.	160
Fig. 96 Floreo armónico Coda.....	161
Fig. 97 Secuencia Armónica.	161
Fig. 98 Secuencia armónica final.	161
Fig. 99 Cuadro General de materialidades y Circulo general Armónico de la obra	163

LISTA DE ANEXOS

CD No1

- AUDIO OBRA “ABSTRACCIONES SONORAS PARA BANDA SINFÓNICA”, BASADA EN LOS GÈNEROS DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL COLOMBIANA: PASILLO, PAJARILLO, CURRULÁO Y CUMBIA
- Audio 01 Introducción
- Audio 02 Pasillo
- Audio 03 Pajarillo
- Audio 04 Currulao
- Audio 05 Cumbia y Coda

CD No2

CONTENIDO CD No2

1. CARPETA INVENTARIO DE AUDIOS Mp3 DE FIGURAS

- Audio 01 Fig. 02. Ejemplo de Célula Rítmica No 1,
- Audio 02 Fig. 02. Ejemplo de Célula Rítmica No 2
- Audio 03 Fig. 02. Ejemplo de Célula Rítmica No 3
- Audio 04 Fig. 02. Ejemplo de Célula Rítmica No 4
- Audio 05 Fig. 03. Ritmo Tipos Instrumentales del Pasillo
- Audio 06 Fig. 05. Matriz Ternaria Binaria
- Audio 06 Fig. 06. Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No1
- Audio 07 Fig. 07. Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No2
- Audio 08 Fig. 08. Variante No1 Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No2.
- Audio 09 Fig. 09. Variante No2 Modelo de Acentuación compás ternario – matriz binaria No2.
- Audio 10 Fig.10. Patrones de acentuación Instrumental
- Audio 11 Fig.13.Sistema “Por Corrido”
- Audio 12 Fig.14.Sistema “Por Derecho”
- Audio 13 Fig.16.Cambios de Sistema “Por Corrido” y “Por Derecho”
- Audio 14 Fig.19.Ritmotipo de los Instrumentos de Percusión en el Currulao
- Audio 15 Fig.20.Estructuras Melódicas de Bordón en el Currulao
- Audio 16 Fig.23. Estructuras y Acentuaciones Ritmo Típicas en la Cumbia
- Audio 17 Fig.24. Variaciones del Tambor Llamador en la Cumbia
- Audio 18 Fig.25. Variaciones No1 y 2 del Tambor Alegre en la Cumbia
- Audio 19 Fig.26. Variaciones del Maracón o Guacho
- Audio 20 Fig.27. Variaciones de Tambora en la Cumbia
- Audio 21 Fig.30. Ejemplo Cumbia

- Audio 22 Fig. 32. Secuencia sonora de armónicos
- Audio 23 Fig. 33. Melodía Pasillo Tema “A”
- Audio 24 Fig. 34 Bajo Melódico Sistema Por Corrido
- Audio 25 Fig. 35 Serie original “00”
- Audio 26 Fig. 36 H´ondeada y Bordón
- Audio 27 Fig. 37 Floreo de la Cumbia
- Audio 28 Fig. 38 Soporte percutivo.
- Audio 29 Fig. 40 Escala menor Húngara y Acordes de 7a
- Audio 30 Fig. 47 Tema melódico sección “A”
- Audio 31 Fig. 48 Escalas utilizadas
- Audio 32 Fig. 49 Tema melódico a y a`
- Audio 33 Fig. 50 Tema melódico en la escala menor Húngara
- Audio 34 Fig. 51. Estructuras melódica b y b`
- Audio 35 Fig. 63 División binaria de los eventos en el puente
- Audio 36 Fig. 64 Secuencia melódica del preludio
- Audio 37 Fig. 66 Preponderancia melódica
- Audio 38 Fig. 67 Acentuación del sistema “Por Corrido”
- Audio 39 Fig. 68 Bajo melódico y melodía final
- Audio 40 Fig. 69 Secuencia armónica para improvisación
- Audio 41 Fig. 70 Anticipación Sistema “Por Corrido”
- Audio 42 Fig. 73 Ámbitos Melódicos sección E
- Audio 43 Fig. 75 Intervención Armónica
- Audio 44 Fig. 77 Cambio de Ámbito del Bordón
- Audio 45 Fig. 80 Planteamiento compositivo serial “00,01 y 02”
- Audio 46 Fig. 84 Presentación Cromática y serial “00”
- Audio 47 Fig. 86 Modelo de acentuación Rítmico-Percutida Introducción Serial
- Audio 48 Fig. 87 Modelo de Acentuación Rítmico-Percutida en la Serie
- Audio 49 Fig. 93 Tema Melódico
- Audio 50 Fig. 94 Intervención por anticipación armónica

2. CARPETA AUDIOS Mp3 POR SECCIONES

- 01 Introducción
- 02 Pasillo
- 03 Pajarillo
- 04 Currulao
- 05 Cumbia y Coda
-

3. CARPETA AUDIOS Mp3 POR ESTRUCTURA FORMAL

- 01 Carpeta Introducción (cortes estructura seccionalizada)
- 02 Carpeta Pasillo (cortes estructura seccionalizada)
- 03 Carpeta Pajarillo (cortes estructura seccionalizada)
- 04 Carpeta Currulao (cortes estructura seccionalizada)
- 05 Carpeta Cumbia (cortes estructura seccionalizada)
- 06 Carpeta Coda (cortes estructura seccionalizada)

4. CARPETA ANEXOS ESPECIALES:

- CARPETA 01 ANEXO PASILLO (MATERIAL SONO-VISO):
 - 01 Pasillo “Adiós” Pedro Morales Pino
 - 02 “Confidencias” Pedro Morales Pino
 - 03 Audio Pasillo “Adiós”
- CARPETA 02 ANEXO PAJARILLO (MATERIAL SONO-VISO):
 - 01 Chipola Instrumental
 - 02 Pajarillo Conjunto Instrumental
 - 03 Pajarillo Cambios de sistema
 - 04 Acentuación de Capachos Maracas
 - 05 Ritmo Tipo Armónico cuatro
 - 06 Joropo
 - 07 El mejor 'Solo' de Cuatro
- CARPETA 03 ANEXO CURRULAO (MATERIAL SONO-VISO):
 - 01 Bordones Currulao
 - 02 Análisis Formal Currulao
 - 03 Estructura Tradicional
 - 04 Ritmos Básicos del Currulao
 - 05 Sonido de Marimba en Currulao 1960
- CARPETA 04 ANEXO CUMBIA (MATERIAL SONO-VISO):
 - 01 Bases de Cumbia
 - 02 Cuadro Formal Cumbia
 - 03 Gaita Indígena
 - 04 Recorte Periódico Cantos de Vaquería
 - 05 Cantos de Zafra
 - 06 Instrumentos y Ritmos Básicos de la Cumbia
 - 07 La Música Tradicional del caribe
 - 08 El CAMISON Gaita

