

Arreglo y montaje de obras del folclor colombiano, para coro mixto y percusión corporal.

Claudia Marcela Serrano Rodríguez

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Música

Director:

Rubén Darío Castillo Meza

Maestro en Música

Universidad industrial de Santander

Facultad de ciencias humanas

Escuela de artes - música

Bucaramanga

2017

Dedicatoria

A mi mami y mi hermano que me quieren

A la Coral Universitaria UIS que me formó

Agradecimientos

A las personas que me acompañaron a lo largo de este proceso de aprendizaje, en éste paso por la Universidad Industrial de Santander y todo lo que ella significa. Agradezco a Lina Bautista, Vanessa Suarez, Ana Arboleda, Oscar Puentes, Fabián Pineda, Juan David Suarez, Jonathan Pinto, Harold Ardila, Felipe Serrano, Paula Guarín, Isabel Guerrero y María Isabel Jiménez por hacer parte de este proyecto llevando al escenario cada uno de los arreglos corales con sus hermosas voces. Quiero agradecer a mi director de proyecto, el Profesor Rubén Castillo que hasta el día de la sustentación confió ciegamente en mí.

A mis mejores amigos Harold, Vanessa, Jose Jairo y Gabriel quienes han estado conmigo desde que empecé la universidad compartiendo alegrías, tristezas, viajes y mucha música coral.

A Juan Manuel Hernández-Morales por todas sus enseñanzas a lo largo de mi carrera musical y mi proceso en el coro de la Universidad Industrial de Santander.

A Karoll por su compañía y apoyo durante todo el tiempo que estuve en la universidad.

A mis primos Jose Rodríguez y Camilo Rodríguez por todo su cariño y entusiasmo.

A mi nueva amiga Ana María Arango, por el café y el bello escritorio que me prestó para poder terminar el proyecto de grado

A madrecita porque gracias al esfuerzo de ella logré culminar mi carrera universitaria.

Tabla de contenido

Introducción	13
1. Justificación	15
2. Objetivos	17
2.1. Objetivo General	17
2.2. Objetivos Específicos	17
3. Etapas del Proyecto	18
3.1. Selección de obras:	18
3.2. Realización de arreglos:	18
3.3. Montaje de las obras:	18
3.4. Elaboración del documento:	19
3.5. Sustentación:	19
4. Marco Teórico	20
4.1. El arreglo	20
4.2. Percusión Corporal	22
4.3. Música Colombiana	25
4.3.1. Bambuco	25
4.3.2. Joropo	27

4.3.3. Bunde	29
4.3.4. La Rumba de chonta	29
4.3.5. Porro de Gaita y el Bullerengue	29
4.4. El Coro	30
5. Metodología	33
5.1. Descripción de las obras	36
5.1.1. Amigo de la bandola de Gustavo Renjifo.	36
5.1.2. Galeròn llanero de Alejandro Wills	38
5.1.3. Campo alegre de los Gaiteros de San Jacinto.	39
5.1.4. Homenaje a Justino de Inés Granja.	41
5.1.5. Josefa Matía de Catalino Parra.	43
5.1.6. Bambazù de Neftalí Mosquera.	44
5.2. Montaje	45
6. Conclusiones	47
7. Referencias	48

Lista de figuras

Figura 1 Pregunta- respuesta.	26
Figura 2 Base rítmica del bambuco.....	26
Figura 3 Base rítmica del galerón	28
Figura 4 Ritmo de bullerengue.....	30
Figura 5 Ritmo de porro: Recuperado de Valencia 2004.....	30
Figura 6 Registro de voces	33
Figura 7 Nomenclatura percusión.	36

Lista de tablas

Tabla 1 Armonía.....	34
Tabla 2 Información Amigo de la bandola.....	36
Tabla 3 Información general de Galerón Llanero	38
Tabla 4 Información General de Campo Alegre	39
Tabla 5 Información general de Homenaje a Justino	41
Tabla 6 Información general de Josefa Matias.....	43
Tabla 7 Información general de Bambazú	44

Apéndices

Apéndice a. Partitura de Amigo de la Bandola	53
Apéndice b. Partitura de Galerón llanero	68
Apéndice c. Partitura de Campo Alegre	80
Apéndice d. Partitura de homenaje a Justino	88
Apéndice e. Partitura de Josefa Matías	98
Apéndice f. Partitura de Bambazú.....	105

RESUMEN

TÍTULO: ARREGLO Y MONTAJE DE OBRAS DEL FOLCLOR COLOMBIANO, PARA CORO MIXTO Y PERCUSIÓN CORPORAL*

AUTOR: CLAUDIA MARCELA SERRANO RODRÍGUEZ**

PALABRAS CLAVE: ARREGLO, CORO, MÚSICA COLOMBIANA, PERCUSIÓN CORPORAL, ADAPTACIÓN.

DESCRIPCIÓN:

Este proyecto de grado se realizó bajo los parámetros de la modalidad de creación artística el cual tuvo como finalidad arreglar seis obras musicales basadas en ritmos del folclor colombiano para formato de coro mixto complementado con elementos de la percusión corporal para brindar un acercamiento a la música colombiana siendo presentados por un coro, teniendo como punto de referencia algunas de las obras adaptadas por Hernández (2016) como lo son “El Manolo”, “Las olas de la Mar”, “Quitáte de mí escalera”, las cuales además de ser de índole vocal poseen fragmentos con percusión corporal que aportaron a este proyecto, obteniendo como resultado el arreglo musical de “Justino Garcia”, “Amigo de la bandola”, “Campo alegre”, “Bambazú”, “Josefa Matía” y “Galerón llanero”, que fueron interpretadas en una presentación por coristas de diferentes coros de la ciudad de Bucaramanga, los cuales fueron convocados para la socialización de este proyecto, dejando como propiedad intelectual dichas obras para el uso institucional. Dentro de este documento se pueden encontrar las descripciones de cada una de las obras arregladas junto con su respectiva partitura la cual cuenta con la explicación de la nomenclatura usada y la sonoridad que se quiere para la interpretación de las piezas.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes - Música. Director: Maestro en música Rubén Darío Castillo Meza

ABSTRACT

TITLE: ARRANGEMENT AND MONTAGE OF WORKS OF COLOMBIAN FOLKLORE, FOR MIXED CHOIR AND BODY PERCUSSION*

AUTHOR: CLAUDIA MARCELA SERRANO RODRÍGUEZ**

KEYWORDS: ARRANGEMENTS, CHOIR, COLOMBIAN MUSIC, BODY PERCUSSION, ADAPTATION.

DESCRIPTION

This graduation project was made under the parameters of the artistic creation modality which had as purpose to arrange six pieces based on Colombian folk rhythm in a SATB choir complemented with body percussion in order to give a close up to Colombian music performed by a choir, having as reference point some of the pieces adapted by Hernández (2016) as " El Manolo", "Las Olas de la mar", " Quitáte de mí escalera", which also of being only vocals have got fragments of body percussion that contribute to this project, obtained as result the musical arrangement of "Justino Garcia", " Amigo de la bandola", "Campo alegre", " Bambazú", "Josefa Matía" y "Galerón llanero", that were performed by choral singers from different choirs of Bucaramanga, that were convened for the socialization of this project leaving as intellectual property those pieces for the institutional use. Into this document who would find descriptions of one of each of these pieces along by its respective score which has the explication of the nomenclature used and the sonority that is required to perform this pieces.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes - Música. Director: Maestro en música Rubén Darío Castillo Meza

Introducción

La creación artística hace parte del desarrollo integral de un músico, pues desde allí se pueden afianzar y poner en práctica diferentes aspectos teóricos como la armonía, el contrapunto, las formas musicales que durante una carrera de pregrado en licenciatura en música de la UIS (2017a) se pueden llegar a aprender, como se evidencia en su plan de estudios; la utilización de recursos vocales y entonación melódica complementan la teoría adquirida. A partir de lo que se vive en la universidad y las actividades que se realizan alternas a la misma, los músicos pueden ver que en el mundo existen composiciones y adaptaciones de diferentes índoles escritas para variedad de formatos: para instrumentos solistas, para voces, para grupos instrumentales, orquestas y hasta objetos cotidianos, y en esta ocasión el presente proyecto tiene como fin la adaptación de música folclórica colombiana para coro mixto teniendo como referencia algunas obras adaptadas por Hernández (2016) como lo son “El Manolo”, “Las olas de la Mar”, “Quitáte de mí escalera”, las cuales además de ser de índole vocal poseen fragmentos con percusión corporal que deja ver la utilización del recurso.

Ahora bien, en Santander se posee un movimiento coral constante, pues dentro de los coros que hacen parte de esta región se encuentra la Coral Universitaria UIS (2017b) con más de 50 años desde su fundación, siendo el segundo coro más antiguo del país, que a lo largo de su historia ha sido merecedor de premios internacionales en diferentes certámenes. La coral UIS tiene a su cargo el Festival Coral de Santander, en el cual se reúnen más de 20 agrupaciones corales del área metropolitana y algunos invitados internacionales para mostrar al nororiente colombiano lo que se hace en materia de música coral. Se abren espacios a nuevos públicos y nuevas agrupaciones corales. Se va creciendo en materia de artistas y es con este proyecto que se quiere aportar más

repertorio coral de música colombiana, teniendo como complemento la percusión corporal para motivar a los coros emergentes, por eso los niveles de dificultad de las obras oscilan entre el básico y básico intermedio. No solo se cuenta con la Coral UIS, también existen en su área metropolitana y municipios aledaños, varios coros activos que aportan al movimiento coral santandereano enriqueciendo la cultura musical, como lo son “Coral Gustavo Gómez Ardila” y su director Diego Blanco; “Coro UNAB” y su director Rafael Ángel Suescún Mariño; “Coro UNISANGIL” y su director Pablo Alonso; “Coro Polifónico de la UPB” con su director Hernán Mejía, entre otras.

En este proyecto el lector se encontrará con adaptaciones para coro mixto y percusión corporal enfocadas en llevar la música colombiana a diferentes escenarios, la forma como se escribieron y su guía en formato partitura para facilitar el montaje de las obras en coros interesados.

1. Justificación

Según Coro estable ensamble del mar (2010) la música coral está en constante movimiento, poco a poco se ha ido transformado de una reunión de personas cantando a un ser supremo para convertirse en una propuesta innovadora que involucra no solo el canto sino otras manifestaciones artísticas. La idea de llevar la música colombiana a un entorno coral nace a partir de la experiencia que he tenido con los años como integrante de diferentes agrupaciones corales de la ciudad.

El coro de la Universidad Industrial de Santander ha venido desarrollando una propuesta de evolución de la música coral en Santander, donde con la ayuda de su director, la coral ha creado algunas obras en las cuales se ha ido modificando el esquema tradicional, agregando a las presentaciones percusión corporal y puestas en escenas que no solo al oído son excelentes, sino que a la vista se complementan armónicamente. Esta propuesta por cambiar el esquema tradicional está firmemente influenciada por la obra “El agua e’tilo” de Los Vasallos del Sol en arreglo de Moises Mata Sosa y con adaptación del Maestro Armando Nones para el Orfeón de la Universidad de Los Andes ULA sede Mérida Venezuela (Certamen Internacional de Coros, 2006) quien recrea el ambiente musical de gaita de tambora que generan los instrumentos haciendo uso de la percusión corporal.

Otra fuente de referencia es la Fundación Sirenaica (2012) quienes en su proceso de más de 15 años han logrado combinar la puesta en escena, la percusión corporal y el canto coral a un solo espacio; el trabajo que realizan posee técnicas teatrales, las cuales, en gran parte, se nutren de la percusión corporal, sin embargo, este cambio o agregado a la música coral se realiza durante ensayos, no ésta escrito y puede variar según quien lo desarrolle.

Por lo anterior este proyecto plantea alternativas de una puesta en escena acorde a las propuestas realizadas por diferentes compositores y directores corales de la actualidad internacional, en donde se ven inmersos aspectos relacionados al desarrollo escenográfico, trabajo del cuerpo como elemento complementario de la voz, las onomatopeyas como recurso musical y la utilización de los diferentes sonidos vocales que pueden producir los seres humanos.

2. Objetivos

2.1.Objetivo General

Arreglar seis obras musicales basadas en ritmos del folclor colombiano para formato de coro mixto complementado con elementos de la percusión corporal para brindar un acercamiento a la música colombiana siendo presentados por un coro.

2.2.Objetivos Específicos

- Seleccionar seis obras representativas del folclor colombiano con diversos ritmos para exponer la variedad cultural de Colombia
- Adaptar las obras para coros mixtos y percusión corporal con el fin de crear armonía entre la voz y el cuerpo.
- Presentar los arreglos por medio de la interpretación de una coral.

3. Etapas del Proyecto

El proyecto contó con 5 momentos que serán explicados a continuación:

3.1. Selección de obras:

Durante esta etapa se seleccionaron obras del folclor colombiano de diferentes regiones del país para ser arregladas y adaptadas para coro mixto y percusión corporal; el principal factor para elegir una pieza era su contenido musical cantado, seguido de su riqueza rítmica y melódica que dejara a la luz su proveniencia.

3.2. Realización de arreglos:

Una vez seleccionadas las piezas musicales se procedió a realizar el respectivo arreglo en función de adaptarlas a un coro mixto que tuviera la capacidad de interpretarlas por medio del canto y la percusión corporal. Es necesario aclarar que el director de proyecto realizó correcciones periódicas sobre el material musical y escrito del proyecto.

3.3. Montaje de las obras:

Durante esta etapa del proyecto se convocó a integrantes y ex coristas de la coral universitaria UIS con los cuales se hizo el montaje de cada una de las obras. Se manejó la metodología de ensayo que consiste en el calentamiento del cuerpo por medio de movimientos de las articulaciones, ejercicios de respiración y vocalización dirigidas por el director; ejecutando acordes que permitieran identificar el color del coro durante el ensayo. Para la correcta ejecución de la percusión corporal que acompañó las líneas melódicas de las piezas, se realizaron diversos encuentros en los cuales se les enseñó por medio de la imitación los respectivos movimientos que complementaron

la obra musical. Ellos realizaron trabajo individual y durante el ensayo grupal se ensambló cada obra.

3.4. Elaboración del documento:

En una acción simultánea mientras se iban realizando los arreglos y montaje de las obras, se estaba plasmando la información pertinente y estrictamente necesaria que permitiría el correcto desarrollo del plan propuesto en el anteproyecto de investigación, haciendo un recuento breve de cada temática a interesar para este trabajo de grado seguido de la implementación de diferentes recursos musicales para la escritura de los arreglos.

3.5. Sustentación:

El día de la sustentación, se tuvo la participación de algunos integrantes y ex coristas del coro de la UIS y la asistencia de las personas requeridas de acuerdo con los parámetros establecidos para una sustentación de trabajo de grado, entre los que se encuentran: los jurados calificadores y director de proyecto. A demás se contó con la presencia de una audiencia entre estudiantes UIS, amigos y familiares. Se realizó una explicación del proceso del proyecto y se mostró el resultado final en un concierto dirigido a los presentes en la sala.

4. Marco Teórico

Para la realización de este proyecto se tienen en cuenta conceptos importantes sobre arreglo, sobre percusión corporal, el coro y la música colombiana que se utiliza. Todas estas temáticas dan pautas para saber ejecutar el proceso de creación musical.

4.1. El arreglo

Un arreglo es la versión o interpretación personal de una obra ya compuesta, en la que se adapta la melodía, el ritmo y armonía para hacerla parte de un estilo e instrumentación determinada según el gusto del arreglista (Fernández, 2005). Por otro lado, la Real Academia de la lengua española (RAE) (2017a) define el arreglo como una transformación de una obra musical para poder interpretarla con instrumentos o voces distintos a los originales.

Para hacer un arreglo de una pieza es necesario conocer la obra musical que se va a transformar, y tener en cuenta los aspectos que Fernández (2005) ,expone: 1) La tonalidad: si va a permanecer o va a ser alterada; 2) El estilo: hace referencia a géneros musicales urbanos y contemporáneos tales como pop, rock, reggae, etc;3) El tempo: que es la velocidad con la que se va a tocar la nueva pieza y el cual permite hacer cambios de velocidad durante la nueva obra para dar el propio sello a la misma; 4) La instrumentación: que para este caso es fácil pues todo el proyecto se desarrolla en torno a la interpretación de música utilizando las voces humanas reunidas en un coro; 5) La forma, normalmente va determinada al gusto de quien arregla. Por su parte Martínez (1991), da 20 pautas para realizar un arreglo musical las cuales se mencionarán algunas a continuación: 1) Es importante seleccionar la pieza a arreglar pensando en el grupo al cual se está dirigido; 2) Ubicar las funciones armónicas sobre la melodía a arreglar; 3) Repartir los sonidos de los acordes en las

diferentes voces e instrumentos; 4) El oído del músico juega un papel esencial, debe primar el buen gusto y la musicalidad. 5). Es necesario cantar y tocar muchas veces la melodía que se pretende arreglar para concientizar los intervalos, dificultades rítmicas, melódicas, armónicas, contrapuntísticas y polifónicas; 6) Al realizar los arreglos vocal- instrumental hay que procurar que los instrumentos acompañen las voces y no tapen las mismas, se deben apoyar y ayudar a que las voces no se pierdan.

Alchourrón (2006) menciona que existe diversos tipos de escritura a la hora de realizar arreglos musicales los cuales son 1) En bloque: todas las partes se mueven en los mismos valores que la voz principal y proceden casi por un movimiento directo, en donde las disonancias pueden no resolver o resolver cualquier voz. 2) Contrapuntística: es aquella melodía simultánea con o sin un acompañamiento en distintas notas, valores y dirección. Finalmente 3) Armónica la cual se utiliza generalmente cuando son de 3 a 5 voces, se alternan los movimientos directo, oblicuo y contrario, en donde la voz soprano es la melodía principal y el bajo la armonización. Los valores de las voces secundarias pueden llegar a coincidir con la voz principal y generalmente se usa para coros, grupos de viento o cuerdas.

Santos (2016) explica que actualmente existe mayor facilidad para realizar los arreglos musicales, puesto que anteriormente estos arreglos instrumentales y vocales se daban a los músicos para ensayarlos y poder grabarlos, lo que podía llegar a ser un poco tedioso. Ahora estos procesos se pueden realizar por medio de la tecnología haciendo sonar la música por medio de instrumentos virtuales en los computadores, permitiendo que los compositores y arreglistas que no cuenten con una orquesta real puedan ensayar y programar nota por nota para crear arreglos musicales.

4.2. Percusión Corporal

Durante siglos, el cuerpo y el movimiento han quedado relegadas en un segundo plano cuando se habla de música, ignorando el origen del término musical, el cual surgió en Grecia y que abarcaba otras artes como lo era la poesía o la danza, y es en esta misma ciudad donde se origina el término de dualismo antropológico propuesto por Platón, el cual argumentaba que las actividades físicas (corporales) y del alma (pensamiento) eran procesos aislados y no es hasta las ideas de Nietzsche que se explica la consciencia como una herramienta al servicio del cuerpo, la cual está ligada al contacto con el mundo que la rodea por medio de los sentidos, y es en el siglo XX con Jaques-Dalcroze, Willems y Orff que se incluye la actividad corporal en el aprendizaje musical y le dieron vía libre a la concepción corpórea del hombre de manera holística permitiendo entender el cuerpo como un instrumento musical por medio de ligeros golpes en él (Vicente y Alonso, 2014).

La habilidad de golpear el cuerpo para producir sonidos y ritmos que acompañan una melodía o hace una propia obra musical es llamada percusión corporal (Romero, 2008). Dicha práctica ha hecho parte de las sociedades existentes desde hace mucho tiempo, acompañando rituales y fiestas que se desarrollan en la época, ahora se puede decir que la percusión corporal no solo se utiliza para dichos momentos, sino que tiene finalidades terapéuticas, de entretenimiento, ayuda a la pedagogía musical y por qué no a la educación en general.

Por otro lado, Romero et al (2014) definen la percusión corporal como aquel arte de percutirse en el cuerpo permitiendo la producción de diversos tipos de sonido con fines didácticos, terapéuticos, antropológicos y sociales y es por ello que el cuerpo es aceptado como un instrumento acústico, rítmico, tímbrico y dinámico ya que está ligado al movimiento y a la danza.

Un ejemplo claro de esto es el método BAPNE que utiliza la percusión corporal extraída de los bailes y rituales aborígenes con fines terapéuticos, estimulando las inteligencias múltiples y aportando a la pedagogía musical en donde el cuerpo puede interpretar diferentes timbres y sonidos que organizados pueden llegar a hacer parte de una obra musical increíble, pero para poder organizarlos debemos conocerlos (Romero, 2017).

Agudelo (2007) presenta sus secuencias rítmicas corporales imitando dos sonidos básicos de la ejecución de la tambora, con las siguientes especificaciones: -que para este proyecto son de gran utilidad- Palmadas ahuecadas, palmadas básicas, palmadas con dos dedos; pueden variar los golpes si es necesario para que la tímbrica sea acorde a lo que se quiere, pues se trata de imitar la sonoridad de golpes a la madera, resonancia de instrumentos. Palmas sobre pecho y muslo. Pisadas para emular los sonidos de un parche de instrumentos. Su propuesta pedagógica indica que se deben hacer alternancias entre los dos pies.

Actualmente existe un grupo de investigación de percusión corporal sobre el método BAPNE en la Universidad de Alicante el cual es dirigido por Javier Romero, y es este grupo el encargado de una forma genérica, paralela y comparativa de revisar y evaluar la importancia que posee el movimiento y el uso de la percusión corporal en cada una de las metodologías activas más representativas (Trives et al ,2014).

Al hablar de la percusión corporal es importante mencionar que no es solo la calidad y percepción de la coordinación, sino también los patrones de asimilación de la información en donde se debe ser consciente de manera holística de lo que ha ejecutado y su respectiva coordinación

psicomotora en relación a las coordinaciones biomecánicas, las melodías y textos psicomotores y la calidad de movimiento entre otros (Romero, 2013).

A través de la percusión corporal, no solo se puede enriquecer una presentación musical, sino que este tiene un fin regenerativo y de intervención terapéutico como se mencionó anteriormente puesto que es por medio del entrenamiento que se logra una disminución en el tiempo de procesamiento de la información, se mejora la memoria de trabajo, memoria a corto y largo plazo, actividades que requieran una doble tarea, diversos procesos atencionales, depresión y personas diagnosticadas con dislexia (Romero y Romero, 2013; Crespo, Pons, Romero, Romero & Liendo, 2014; Pons, Romero, Romero, Crespo & Liendo, 2014).

En relación a la percusión corporal a nivel académico no existe una literatura muy amplia, y ha sido el método BAPNE quien se ha encargado de profundizar teórica y empíricamente la importancia que tiene el cuerpo en la combinación de la musicoterapia y la danzaterapia, es con este método que se empieza a demostrar la importancia del uso del propio cuerpo como un instrumento musical en donde se integre la música y el movimiento logrando un escenario que vincula emoción y relaciones sociales (Romero y Romero, 2014).

4.3. Música Colombiana

4.3.1. Bambuco: El origen del bambuco (Añez, 1968) se encuentra visto desde 3 puntos: su llegada a nuestro país por medio de los africanos; hay quienes dicen que el bambuco no posee dicha referencia africana; y por otro lado su posible mezcla entre lo hispano, indígena y africano. Todas estas posibilidades no tienen un punto de partida específico pues las anotaciones de los historiadores Pedro María Ibañez y José Ignacio Perdomo en sus respectivos libros, discrepan la una de la otra: Ibañez dice que el bambuco llegó a Colombia en el momento de la colonización; Perdomo por el contrario habla de la epopeya de la Independencia, momentos en la historia colombiana con algunos años de diferencia.

El bambuco es un ritmo representativo de la zona del occidente colombiano, posee características importantes que permiten reconocerlo de los demás ritmos andinos, sin dejar de lado sus grandes similitudes, pues al nacer en la misma región, es notorio su parecido. Estas características son: ritmo, melodía, armonía e instrumentación.

Martínez (2009), habla de dichas características, basado en análisis a diferentes canciones escritas en ritmo de bambuco, de esa forma encuentra el común denominador que existe para cada cualidad.

Con el Bambuco se tiene una controversia pues algunos compositores escriben en 6/8 y otros en 3/4, según Franco (2005) los bambucos entran en la categoría de ser escritos en compas compuesto teniendo 3/4 y 6/8 en la misma composición, haciendo énfasis en que lo relevante es tener claro en qué momento se tienen los acentos y se realizan los cambios armónicos de la pieza musical. Los bambucos desarrollan la melodía a manera de pregunta-respuesta (ver figura 1) la

cual debe tener una idea global con concordancia y fluidez.

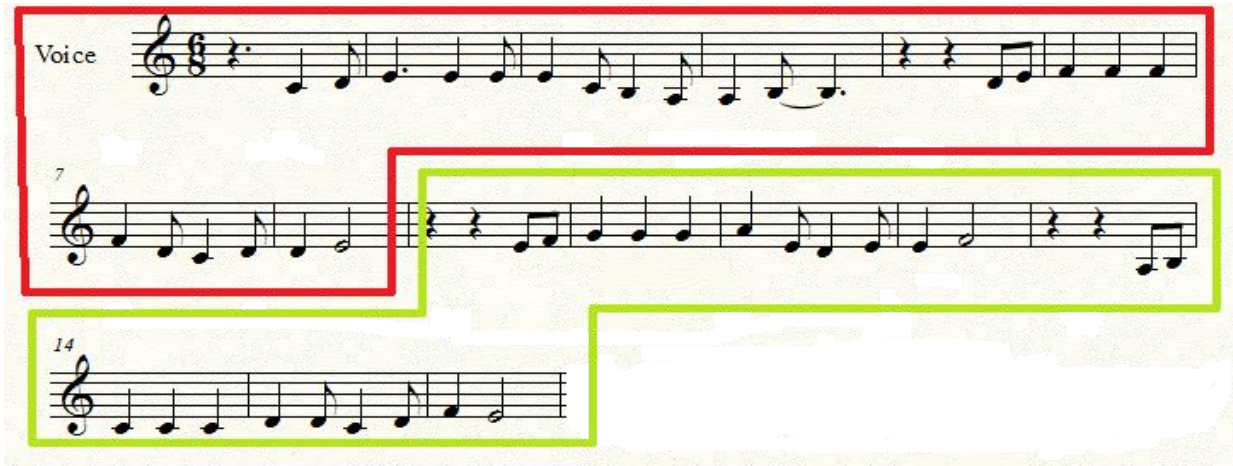


Figura 1 Pregunta- respuesta: Se muestra en la figura la pregunta y respuesta usada en la transcripción de amigo de la bandola.

La armonía: pueden ser escritos en tonalidad mayor o menor y en el transcurso de la obra, pasar a su relativa dependiendo de la tonalidad inicial. Dentro de los bambucos se puede pasar por diferentes grados de la tonalidad para dar variación a la pieza musical teniendo una base rítmica como la que se observa en la figura 2



Figura 2 Base rítmica del bambuco: Recuperada de Franco (2005)

4.3.2. Joropo: La música llanera surge entre los siglos XVII y XVIII, fechas en las cuales existen referencias históricas que ubican el contexto social como una nueva identidad folclórica con la música y transformada desde lo campesino a la forma urbana creando un lenguaje con variaciones instrumentales y vocales (Cedeño, 2015).

El joropo se podría describir como una expresión intensa de arte popular en constante evolución que integra poesía, canto, música y danza por medio de la creatividad improvisadora sobre estructuras y parámetros de estilo establecidos, estando circunscritos sus orígenes en la región comprendida entre el piedemonte andino de Colombia hasta los confines orientales de Venezuela. En Venezuela el joropo se considera un baile tradicional nacional y existen 3 tipos dependiendo de las regiones, la instrumentación y el estilo: Joropo Oriental, Joropo Central y Joropo Llanero, siendo el último común entre Colombia y Venezuela (Calderón, 2015).

Calderón (2015) hace una detallada descripción del Joropo explicando que la instrumentación tradicional del Joropo Lanero es el clásico trío de arpa o bandola, cuatro y maracas y el contrabajo o bajo eléctrico el cual se ha incorporado recientemente. Se utiliza el “canto recio” con estilo declamatorio y contrario a este existe una forma de canto dulce y delicado en los pasajes con un marcado acento indígena, por otra parte, la coreografía se realiza en pareja con las manos agarradas, zapateando sobre el piso de tierra y usando sandalias de cuero. Respecto a la manifestación integral del joropo existe el “Golpe” y el “Pasaje”.

Además de los anteriormente nombrados, existen también: el seis por derecho, el pajarillo, gaban, el carnaval, la zumba que zumba y el galerón. Éste último es una variación del joropo con un gran parecido al torbellino. Durante celebraciones religiosas y populares el galerón es frecuente ya que los cantantes suelen improvisar en el escenario (Villamil, 2013). El galerón es un baile

folclórico de los llanos orientales (Ver figura 3) el cual ha sido considerado como uno de los más antiguos de la historia de los llanos, el cual se hizo famoso por aparecer durante las festividades de los galerones que se hacían desde 1625. En el baile, se muestra la alegría y el entusiasmo de la pareja; el zapateo por parte de los dos bailarines es fundamental y en dicha danza, el hombre persigue a la mujer mientras ella con coqueteos no se deja atrapar (Vargas, 2009)

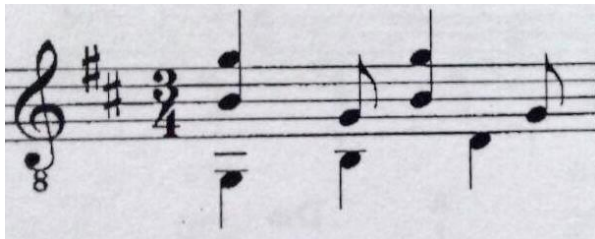


Figura 3 Base rítmica del galerón: Recuperado de Villamil (2013).

La organología de la música llanera durante la primera mitad del siglo XX era muy diversa, pero llegando a la segunda mitad del mismo siglo se estandarizó al *Conjunto llanero* conformado por el arpa o bandola llanera de 4 cuerdas, como instrumentos melódicos; los capachos, que apoyan el ritmo de las piezas musicales; el cuatro llanero que aporta ritmo-armonía a las canciones. Avanzando en el tiempo, el bajo se hizo parte del acompañamiento instrumental llanero aportando ritmo y armonía a la composición. (Hernández, 2004).

4.3.3. Bunde: El bambazú es un baile dramatizado del pacífico norte de Colombia que a partir de su teatralidad, invita al público a participar de la canción haciendo parte activa en el canto del coro. En el dramatizado se hace presente un protagonista el cual se encuentra enfermo y contagia a sus invitados. Se dice que surge de una anécdota de la región: “Un señor con fiebre no controla sus ganas de bailar, se dirige a una fiesta del pueblo donde comienza a bailar sin control y al preguntar ¿Qué tiene? Y él contestó El Bambazú (Graterol, 2011)

4.3.4. La Rumba de chonta es un género de la música del Páccifico sur de Colombia. Su aparición en la historia es y la forma para identificarla es sencilla pues es una reinterpretación de la salsa en formato y estilo de los arrullos y currulaos. La rumba está escrita en compás binario con subdivisión binaria 2/2 o 2/4 donde los cununos imitan las congas de salga, los bombos van marcando acentos del bajo. El papel del guasá se empieza a parecer al güiro o maracas en la salsa y la marimba copia los tumbaos que se hacen en un piano de salsa, teniendo gran semejanza al son cubano o la salsa tradicional pues realiza el juego de voces melodías propias de dicho género. (Ochoa, Convers & Hernández, 2015)

4.3.5. Porro de Gaita y el Bullerengue tienen una gran relación pues ambos fueron desarrollados en palenques. Tiene semejanza en cuanto a la forma del canto, el bullerengue deja ver su forma responsorial, donde una cantaora pregunta y el resto da respuesta; el porro hace algo parecido, tiene una cantaora que cuenta, y el resto le responde en coro. Según Lara (s.f) citado por Convers y Ochoa (2007) el bullerengue es un ritmo muy melancólico, que se usaba en los palenques para enterrar muertos, por otro lado Arrieta (s.f) citado por Convers y Ochoa (2007) aporta que los bullerengues eran bailados por mujeres en estado de embarazo, por esta razón son cadenciosos. Se coincide en que el bullerengue es un ritmo lento al igual que el porro de gaita, haciendo que sean géneros muy parecidos.

Convers y Ochoa (2007) explican por medio de una entrevista que el porro de gaita y el bullerengue son ritmos casi idénticos, con la diferencia en que uno tiene gaita y el otro no. Además, mencionan que en el porro de gaita se toca el tambor alegre con más precisión, acentao. (Ver figura 4 y 5).

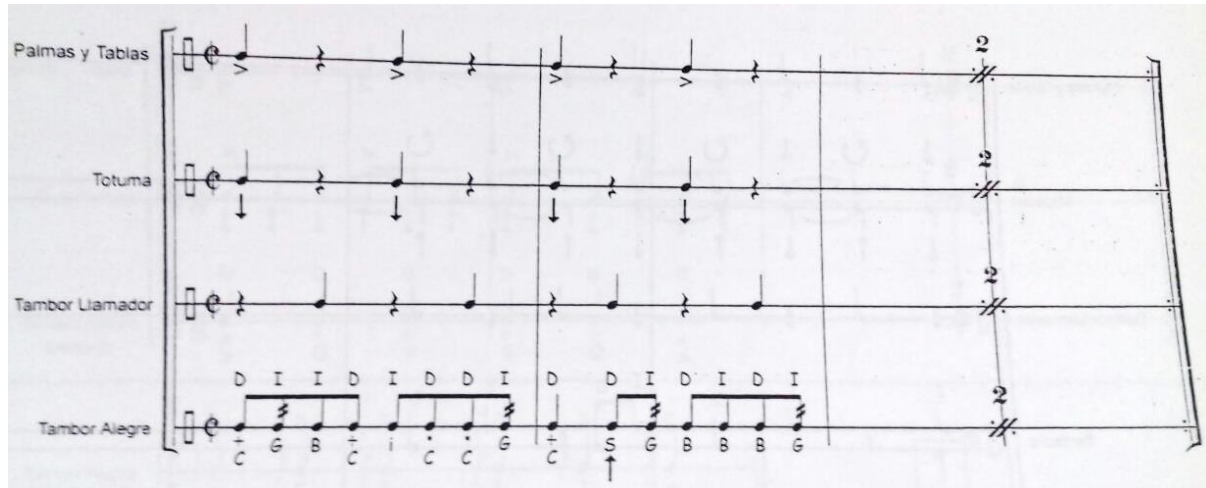


Figura 4 Ritmo de bullerengue: Recuperado de Valencia 2004

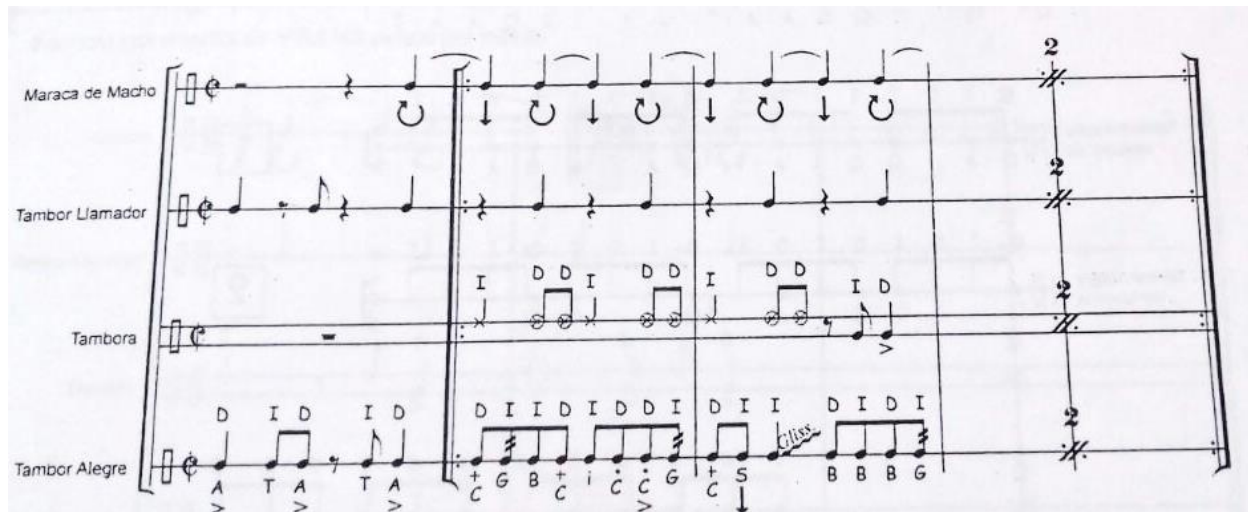


Figura 5 Ritmo de porro: Recuperado de Valencia 2004

4.4. El Coro

Cantar es un fenómeno cultural, social e histórico que tiene el deber de promover la cultura por medio de la comunicación del ser humano, es un fenómeno psíquico puesto que integra y envuelve procesos cognitivos superiores, el cantar es capaz de mover las emociones y la imaginación de aquellos que cantan sin importar si es un coro profesional o aficionado (Kratochvil, 2013).

Méndez (2003) define un coro, coral o agrupación vocal como un conjunto de personas que interpretan una pieza de musical de manera sinérgica y es por tanto una agrupación vocal que interpreta una pieza de manera coordinada el cual debe estar conformado por distintos tipos de voces, en donde si es profesional, se deben encontrar sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos.

La formación coral tiene como uno de sus fines la participación de personas que promuevan el desarrollo artístico, el trabajo en equipo, el gusto por la música coral y a su vez la disciplina por medio del canto en grupo (Narváez, 2016)

El coro realiza trabajo puertas adentro y puertas afuera. En un principio el trabajo inicia con el ensayo con el director, lo que permite generar una motivación que en un inicio puede ser mimética por sugerencia de los otros, que posteriormente se ve reforzada puesto que se es parte de algo y se crean vínculos estrechos entre los miembros, para posteriormente realizar los conciertos, intercambios, viajes, etc (Ferrer, Tesouro y Puiggali, 2015).

La música y el canto coral crean una conciencia común, en donde surgen irremplazables vivencias artísticas, las cuales permiten la adquisición y asimilación e comportamientos sociales humanísticos, encontrando un sentimiento de compañerismo, responsabilidad, solidaridad, respeto al semejante, tolerancia, disciplina y constancia; Y aquellas personas que procuran hacer parte de un coro tiene un objetivo claro y es el de cantar con otros por medio de la participación en actividades que le posibilitaran expresarse musicalmente en un contexto de socialización (Chaves, 2015). Silva y Silva (2010) exponen que los coristas aprenden a desenvolverse en la sociedad y para la comunidad, siendo una instancia cultural, cumple con funciones sociales de transmisión

cultural orientando los valores históricos, estéticos y éticos por medio de gestos, música y voces. Estas características exigen unas habilidades y competencias ligadas no solo a una preparación musical sino a su vez exige conductas que se manifiestan en la motivación, aprendizaje y la convivencia en un grupo social.

Martinez (2011) menciona que el coro se puede clasificar en diversas tipologías de acuerdo con ciertos criterios entre los que se encuentran: 1) Por el timbre y la tesitura, haciendo referencia a coros de voces iguales (voces blancas o graves) y voces mixtas (voces blancas y graves; 2) En función de la composición de sus voces las cuales pueden ser escolanía que son coros de niños o voces blancas, coro de mujeres, coro de hombres y coros mixtos ; 3) De acuerdo al tamaño se clasifican en cuarteto vocal mixto, octeto, coro de cámara, coro sinfónico, orfeón y masa coral.

El coro se compone de diversas voces con diferentes tesituras y se agrupan en las siguientes cuerdas: 1) Soprano: Es la voz más aguda de la mujer y su registro oscila entre Do⁴ y La⁵, y es generalmente quien es la encargada de la voz principal; 2) Mezzo-soprano: Voz poco común y su registro oscila entre sopranos y contraltos; 3) Contralto: Es considerada la voz grave de las mujeres y su registro se encuentra entre Fa³ y Re⁵; 4) Tenor: Es la voz aguda del hombre y oscila entre Si² y Sol⁴; 5) Barítono: Es conocida por ser la voz con un registro medio en los hombres y su registro esta entre Sol² y Mi⁴; Finalmente 6) Bajo: Es la voz grave de los hombres y muy poco común ya que su registro esta entre Mi² y Do⁴ (Martínez , 2011). Para este proyecto se usaron principalmente los registros de la soprano, la contralto, el tenor y el bajo, este último con algunas notas del barítono. Para tener una mejor perspectiva de cada una de las tesituras ver la figura 6.

<p>Soprano: Es la voz más aguda de la mujer y su registro oscila entre Do4 y La5, y es generalmente quien es la encargada de la voz principal.</p>	
<p>Mezzo-soprano: Voz poco común y su registro oscila entre sopranos y contraltos.</p>	
<p>Contralto: Es considerada la voz grave de las mujeres y su registro se encuentra entre Fa3 y Re5.</p>	
<p>Tenor: Es la voz aguda del hombre y oscila entre Si2 y Sol4.</p>	
<p>Barítono: Es conocida por ser la voz con un registro medio en los hombres y su registro esta entre Sol2 y Mi4.</p>	
<p>Bajo: Es la voz grave de los hombres y muy poco común ya que su registro está entre Mi2 y Do4.</p>	

Figura 6 Registro de voces

5. Metodología

En la creación de cada uno de los arreglos de las obras se mantuvo el mismo patrón de realización en donde como primer paso se hizo la transcripción de cada una de las melodías, seguido de la elaboración de una estructura específica para cada pieza, en donde se pudo ir apreciando la forma

de la obra. Se continuó con la armonización de las líneas melódicas manteniendo una conducción armónica que no se saliera de la tradicional para cada uno de los ritmos. A continuación se muestra la tabla 1 con la armonía de cada obra.

Tabla 1 *Armonía*

NOMBRE DE LA OBRA		ARMONÍA
1	Amigo de la bandola	Am F E7 E7 E7 E7 Am Am Am A7 Dm Dm F Dm E7 E7 A A D D E7 E7 A A Am F E7 Am
2	Galerón llanero	D G D A7 D A7 D E7 A7 D D Em F° D A7 D : D7 G D A7 D:
3	Campo alegre	::: G D C G::: G D C G:::
4	Homenaje a Justino	
5	Josefa Matía	::: F C7 F:::
6	Bambazú	::: C G7 C:::

Para la elección de los sonidos de la percusión corporal se decidió para qué se querían dichos sonidos, podían ser golpes en el cuerpo que copiaran la sonoridad de un instrumento o como acompañamiento al ritmo del aire folclórico sin necesidad de ser la simulación de un instrumento.

Dentro de la descripción de cada una de las piezas se podrá encontrar el cómo se escribió la percusión corporal.

Los recursos percutidos en el cuerpo que se usaron para el desarrollo de las sonoridades de cada una de las piezas son los siguientes: Palmadas: Ruido que se produce golpeando las palmas de la mano o la palma con otra cosa (RAE 2017b). Se pueden hacer sonidos agudos y/o graves dependiendo del lugar donde se golpee y cómo se haga. Para este caso se van a utilizar 3 tipos de palmas: Palmas, Palma con dos dedos, palma en pecho y palma en pierna; chasquidos, la RAE (2017c) define los chasquidos o chasquear como un ruido seco y súbito. Se evidencia si se hace chocar el dedo pulgar y otro por medio de un impulso muscular. Es muy útil para hacer sonidos agudos o como “click; pisadas: Son comunes pero complejas de utilizar pues muchas veces no se cuenta con el piso resonante que se desea para hacer sonar el pie, este recurso se utiliza para obras de impacto, semejar sonidos fuertes, pero además, ayuda si se quiere agregar algún tipo de baile.

De acuerdo con lo anterior se crearon las nomenclaturas expuestas en la figura para los sonidos a utilizar durante la ejecución de las obras, facilitando la escritura musical y la lectura de las piezas.











Chasquido		<u>Psh</u>	
Golpe Pecho		Rosar manos hacia arriba y hacia abajo	
Golpe Pierna		<u>Sch</u>	
Palmas		<u>Shk</u>	
Palma con dos dedos		Zapatazo	

Figura 7 Nomenclatura percusión.

Una vez recopiladas y comprendidas cada una de las características a desarrollar durante la obra, se pasa a hacer el juego de voces y la construcción de lo que se escribió en la estructura inicial, teniendo en cuenta las posibilidades vocales generales de un coro y sus respectivas cuerdas. A continuación se da una explicación detallada de cada una de las piezas arregladas y la configuración final de ellas.

5.1. Descripción de las obras

5.1.1. Amigo de la bandola de Gustavo Renjifo.

Tabla 2 Información Amigo de la bandola

Aire: Bambuco	Región: Andina
Compás: 6/8 (3/4)	Tonalidad: Cm
Forma: A - B - A	Autor: Gustavo Adolfo Rengifo

Amigo de la bandola es un bambuco escrito en compás de 6/8. La tonalidad escogida fue Cm, respetando la pieza original. Posee la secuencia armónica expuesta en la tabla __ (Ver la tabla de arriba y poner el número) y su forma es A - B - A (tabla 2); consta de estrofas en las que se hace solo trabajo vocal, jugando con la armonía de la canción y las posibilidades vocales de los individuos que hacen parte de la agrupación coral que interpretan la obra. El coro de la canción muestra percusión corporal que, en la pieza original, es hecha por Gustavo Rengifo usando su guitarra. El ritmo que se establece para el coro no es el mismo de la obra original, se hizo con las características de los instrumentos que acompañan al bambuco, cucharas, esterillas, un bajo y el rasgueo de la guitarra y el tiple (Ver figura _). Contiene repeticiones con cambio de texto, se mantiene la misma forma de la canción interpretada por el cantautor y se quita de la obra los intermedios instrumentales que posee. El final de la obra se aprovecha para hacer una acorde final acompañado con la percusión corporal utilizada durante toda la obra siendo la última figura musical un aplauso seco.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 38 to 41. The Soprano part (S) is circled in blue and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Alto part (A) is circled in red and features a melodic line with eighth notes and accents. The Tenor part (T) is circled in green and has a rhythmic pattern with eighth notes and rests. The Bass part (B) is circled in purple and consists of a simple rhythmic pattern with quarter notes and rests.

Figura 8: Óvalo azul: Cucharitas realizadas por medio de golpe en la mano con dos dedos; óvalo rojo: representa las esterillas realizadas por medio del roce de las manos; óvalo verde: muestra el típico movimiento rítmico del bambuco semejando el rasgueo del tiple, la bandola y la guitarra; óvalo morado: muestra el bajo con un golpe en pecho.

(Para ver arreglo ir al apéndice A).

5.1.2. Galerón llanero de Alejandro Wills

Tabla 3 Información general de Galerón Llanero

Aire: Joropo	Región: Llanos Orientales
Compás: 6/8	Tonalidad: D
Forma: A- B - C	Autor: Alejandro Wills

Para esta obra la percusión corporal se escribió como apoyo a la rítmica que se utiliza dentro del joropo, además de darle sensación de estabilidad a toda la pieza. Cada uno de los momentos donde interviene la percusión, ésta le ayuda a alguna cuerda a reafirmar su línea melódica.

Galerón llanero es un galerón de los llanos orientales, está escrito 6/8 con algunas sensaciones de 3/4. Su la tonalidad escogida fue Cm y su forma es A - B - A (Tabla 3). La pieza consta de tres estrofas, las cuales esporádicamente poseen percusión corporal que aporta al ritmo de la pieza, además de la imitación del sonido de las maracas llaneras. La sonoridad de la pieza, refleja el grado de complejidad de la misma; deja ver que es una pieza sencilla, y con posibilidades de enamorar a coros no profesionales que se encuentren iniciando su búsqueda en crear coro y público. La obra empieza con una introducción, donde las mujeres hacen juego de voces por terceras mientras el bajo apoya la armonía y el ritmo; los tenores utilizan las palmas para aportar al ritmo de la pieza, haciendo parte de la percusión corporal. La obra está dividida en parte A, parte B, donde la parte A en su primera sección posee zapatazos por parte de las chicas al inicio mientras cantan, luego los zapatazos los hacen los hombres. La segunda sección de la parte A tiene un poco más de complejidad en la percusión pues se hace simultánea con el canto en la sección de mujeres. La parte B va turnando entre las cuerdas del coro la percusión corporal que apoya al ritmo de la canción. El bajo siempre hace los diferentes “bajos” representativos del ritmo de galerón llanero.

(Para ver arreglo ir a anexo 2)

5.1.3. Campo alegre de los Gaiteros de San Jacinto.

Tabla 4 Información General de Campo Alegre

Aire: Porro de Gaita	Región: Atlántico
Compás: 2/4	Tonalidad: G
Forma: Intro - A - B	Autor: Gaiteros de San Jacinto

Para la obra campo alegre se hizo una búsqueda de cada uno de los patrones rítmicos que los instrumentos iban haciendo en la grabación original. Se encuentra el tambor alegre con una rítmica bastante interesante la cual se puede apreciar en la figura 9 representada por golpes en pierna. El llamador realiza su tradicional movimiento rítmico junto con la tambora, sonoridades que se pueden transpolar a la percusión corporal. Además se cuenta con un maracón el cual tiene su apagado representativo y el arrastrao de las semillas para lo cual se utilizaron onomatopeyas Sch para el arrastrao, y Schk.

22

S
dio de u-na sa-ba - na y cuan - c

A
tu tu tu tu

T

B

Figura 9: Óvalo verde: Rítmica de la tambora; Circulo amarillo: Rítmica de tambora; Circulo azul: las onomatopeyas utilizadas para simular el maracón. Además la voz de la contralto muestra una simulación de gaita.

La obra es un porro de gaita de la región del atlántico. Está escrita en tonalidad de Gm, con una métrica de 2/4 (Tabla 4). Inicia la obra con una parte lenta, la cual va acelerando. Se decidió que las estrofas en su segunda parte, estuvieran acompañadas por percusión corporal haciendo uso del

divisi en las voces en que se necesite cantar y tener percusión al mismo tiempo, esto se repite de acuerdo con la letra que la canción posee; cada estrofa va seguida del coro nuevamente. Los bajos en las estrofas muestran la percusión del alegre y terminan con el golpe de la tambora, los tenores son quienes muestran el patrón rítmico de la tambora por completo, haciendo uso de golpe en pecho, palma y zapatazo. La armonía que se utilizó para esta obra se puede visualizar en la tabla 1.

Para ver arreglo ir al apéndice C

5.1.4. Homenaje a Justino de Inés Granja.

Tabla 5 Información general de Homenaje a Justino

Aire: Rumba de Chonta	Región: Pacífico
Compás: 2/4	Tonalidad: Gm
Forma: A - B - A	Autor: Grupo Socavón

Al iniciar la creación de esta pieza, se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos: Sonidos de los instrumentos que participan dentro del conjunto tradicional de una rumba de chonta, la rítmica que utiliza cada uno de los instrumentos para así empezar la escritura tanto de la nomenclatura como de las líneas melódicas y rítmicas que podría llegar a tener la pieza, la línea melódica y su posible armonía de acompañamiento (tabla 1) Se hizo alusión a los siguientes instrumentos: Marimba de chonta, palmas, guasa, el bombo y llamador; la marimba dentro de la rumba de chonta realiza los repiques que un piano da en una salsa, las palmas acompañan el coro con la rítmica que se aprecia en la figura 10. Para el llamador se decidió tenerlo en dos momentos, uno con melodía y otro con percusión corporal (Figura 11)

- ca - ba, co - mo se oí - a, co - mo re - pi -
 - ca - ba, co - mo se oí - a, co - mo re - pi -
 plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

Figura 10: En la imagen se puede apreciar el ovalo rojo como el sonido de palmas y su ritmo; los círculos verdes son el guasá y el rectángulo redondeado de color morado muestra la rítmica y melodía de un repique de la marimba de chonta.

Figura 11: Fragmento de homenaje a Justino donde se ve la simulación del llamador por medio del golpe en pecho

Homenaje a Justino escrita en compás de 2/4 en tonalidad Gm, es una rumba de chonta del pacífico como se muestra en la tabla 4. La pieza inicia con un lento de la frase Señor

Justino García, un hombre muy popular, seguido de una imitación de marimba hecha por las voces del coro y sus posibilidades vocales, acompañada de percusión corporal sencilla, la cual va en acelerando hasta encontrar la velocidad de negra 80 justo en el tema principal de la canción. Para el desarrollo del tema la soprano realiza los repiques que la marimba hace en la canción original, el tenor hace las veces del llamador y la contralto le hace un contracanto de respuesta a la melodía que posee el bajo. En la segunda parte de la estrofa, la melodía pasa a la contralto para escuchar una voz femenina líder, la soprano continúa con su labor de hacer repiques, que por el registro que se maneja acompañan y se complementan con la melodía. Inicia el uso de la percusión corporal por parte de la cuerda de tenores, el bajo acompaña fortaleciendo la armonía de la pieza. El coro los repiques pasan al bajo, y la melodía la toman el tenor y la soprano. La contralto hace percusión corporal junto con algunas sopranos para imitar el maracón; cuando toman parte vocal las contraltos, algunas continúan haciendo el sonido de maracón, para acompañar las melodías existentes en el arreglo. Se repite la misma secuencia de estrofa, coro con diferente letra en las estrofas. Para finalizar la pieza se repite el coro 4 veces haciendo un decrescendo de los sonidos y así terminar súbitamente forte con la palabra “Justino” (Para ver arreglo ir a anexo 4)

5.1.5. Josefa Matía de Catalino Parra.

Tabla 6 Información general de Josefa Matias

Aire: Bullerengue	Región: Atlántico
Compás: Compás partido 2/2	Tonalidad: F
Forma: A - B	Autor: Catalino Parra

Bullerengue escrito en 2/2, en una tonalidad de F y muestra su forma A – B como se puede evidenciar en la tabla 6. La pieza inicia con percusión corporal como algunas piezas representativas de dicho aire que inician con solo el sonido del llamador. Se deja al bajo como protagonista melódico y armónico la pieza acompañado de percusión corporal hecha por las otras cuerdas. El tenor se encarga gran parte del tiempo del acompañamiento rítmico hasta que inicia el tema de obra y hace parte de las respuestas tradicionales del bullerengue. La soprano lleva la melodía inicial y la melodía del tema, la contralto hace una voz paralela a la soprano cuando esta tiene la melodía del principio, luego la contralto para ser quien tome la melodía en las respuestas al tema principal y es el tenor quien le hace una voz en paralelo a la contralto. El tema de la obra lo tiene la soprano. Se termina la pieza silenciando a cada una de las cuerdas en diferentes momentos, dejando al final solo las palmas que hacen las mujeres, se termina de forma invertida a como se inició la obra. (Para ver arreglo ir a apéndice E)

5.1.6. Bambazú de Neftalí Mosquera.

Tabla 7 Información general de Bambazú

Aire: Bambazú	Región: Pacífico norte
Compás: 4/4	Tonalidad: C
Forma: A – B	Autor: Neftalí Mosquera

El Bambazú es un baile de la región pacífico norte, está escrito en 4/4. La tonalidad escogida fue C y su forma es A - B, como se muestra en la tabla 7. Inicia la pieza musical con percusión corporal en la soprano, contralto y tenor que acompañan al bajo hacer su entrada como el bombardino con los

bajos característicos del baile. Sopranos y Contraltos son quienes inician el canto, el tener y el bajo hacen movimientos rítmico melódicos que aportan al ritmo y la armonía de la pieza, además que el tenor intercala esa actividad con sonidos onomatopéyicos. En la parte del coro, los hombres y las mujeres hace juego de pregunta respuesta, dándole variedad. Se puede decir que la pieza tiene un nivel de dificultad bajo y puede ser interpretada fácilmente. (Para ver arreglo ir a apéndice F

5.2. Montaje

Para el montaje de las obras se contó con la ayuda de las voces de algunos coristas de la ciudad. Se usó la metodología de ensayo que maneja la coral universitaria UIS, donde se inicia con calentamiento del cuerpo, seguido de ejercicios de respiración y de resonancia, se continúa la rutina con ejercicios de vocalización y ensamble de las voces para empastar los diferentes colores con los que se cuentan; al terminar la parte de calentamiento, se pasa a la enseñanza de las líneas melódicas, los ensayos fueron desarrollados de la misma forma mientras los coristas aprendían por completo cada una de las obras, para después hacer trabajo de interpretación. Al momento de tener las líneas melódicas aprendidas por cada una de las voces, se hace el proceso de ensamble de la obra sin percusión, para que la armonía y cambios melódicos se hagan correctamente.

Durante el ejercicio de aprendizaje de la percusión corporal, se explicó a cada corista la nomenclatura que se iba a utilizar para cada uno de los sonidos, aunque no todos los participantes eran estudiantes de música o licenciados en música, comprendían la lectura del pentagrama por su trayectoria en la participación de variadas agrupaciones corales de la ciudad. Se hace la apropiación de la percusión y se ensambla con las melodías. Para este momento, cada una de las cuerdas conoce por completo la obra que se esté trabajando.

Se tuvieron algunas dificultades con la apropiación del ritmo de gaita de tambora, pues en la partitura aparece una figura rítmica que a la vista de una persona que no tiene lectura musical avanzada puede ser compleja. El problema se resolvió enseñando de forma lenta la secuencia rítmica, y todo el tiempo se usó la imitación como mayor recurso de enseñanza; se aumentó el tiempo paulatinamente hasta que los coristas lograron entender qué función en la obra tenían, que para este caso era la imitación del tambor alegre de la canción original.

Con la obra de “Amigo de la bandola” se tuvieron algunas dificultades rítmico - melódicas por cuerdas, en especial las voces intermedias, pues tenían pasajes con movimientos rítmicos complejos de entender. Se explicó a los coristas la marcación que se haría al momento de presentar la obra, y así ubicarlos visualmente en el ritmo a interpretar. Se logró satisfactoriamente que los coristas entendieran tanto el ritmo como la armonía y la interiorizaran para realizar los variados textos que dicha pieza tiene.

Los resultados en el montaje de cada una de las piezas fue satisfactorio, los coristas comprendieron cada uno de los ritmos y se apropiaron de las obras.

6. Conclusiones

Una vez finalizado el proyecto de grado se evidenció la importancia de realizar arreglos musicales puesto que estos permiten una mayor comprensión de la teoría musical aprendida durante la carrera de licenciatura en música.

En la realización de este proyecto se comprendió la complementariedad que surge de la yuxtaposición musical de melodías con la percusión corporal ampliando la visión que se puede llegar a tener sobre música coral, dejando abierta la posibilidad a más creaciones corales con este elemento complementario que en ocasiones se puede convertir en objeto principal de una composición o arreglo coral.

A través de la revisión de la literatura se ha evidenciado un aumento desde hace algún tiempo de músicos que se están tomando la tarea de adaptar obras musicales para darles un nuevo contexto utilizando diferentes recursos que van apareciendo con el recorrer de los años. Sin embargo se hace necesario la realización de más arreglos corales ya que estos permiten el enriquecimiento del repertorio coral de música colombiana.

7. Referencias

- Alchourrón, R. (2006). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
- Agudelo, A. (2007). *Secuencias Rítmicas Corporales: herramienta pedagógica musical para facilitar la independencia rítmica corporal y la práctica de conjunto*. Barranquilla. Agudiaz.
- Calderon, C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia. Recuperado de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/16-calderon.pdf>
- Chavés, M. (2015). CANTAR EN CORO: Una maravillosa experiencia musical. *Artesduca, 10*, 8-15.
- Cedeño, C. (2015). El bajo eléctrico en la música llanera colombiana. Descripción musical en el estilo de uno de sus exponentes el maestro Ricardo Zapata Barrios (Trabajo de Grado). Bogota D.C. Universidad Pedagógica Nacional.
- Coro estable ensamble del mar (2010). *Historia de la Música coral*. Recuperado de <http://ensambledelmar.blogspot.com.co/2010/08/historia-de-la-musica-coral.html>
- Convers, L., & Ochoa, J. (2007). *Gaiteros y tamboleros. Material para abordar el estudio de la música de gaita de San Jacinto, Bolivas (Colombia). Primera parte*. Bogotá D.C: Pontificia Universidad Javeriana.
- Crespo, C., Pons, J., Romero, F., Romero, A., & Liendo, A. (2014). Atención y Dislexia: Una propuesta de Trabajo Mediante La Didáctica De La Percusión Corporal-Método BAPNE. *XII Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. El reconocimiento docente: innovar e investigar con criterios de calidad*. Llevado a cabo en la Universidad de Alicante, Alicante.

Hernández, J. (2016). Composición y Arreglo de música colombiana para Coro Mixto. L, Marulanda. 2do Encuentro de Escuelas de Música de Bello. Universidad San Buenaventura, Bello.

Fernández, T. (2005). El Arreglo: Un puzzle de expresión musical. En T. L. Fernández, *El Arreglo: Un puzzle de expresión musical* (págs. 153 - 159). Barcelona: J.M. Bosh Editor.

Ferrer, R., Tesouro, M., & Puiggali, J. (2015). Las principales motivaciones para cantar en un coro infantil o juvenil según la opinión de algunos directores. *Eufonía. Didáctica de la Música*, 64, 66-72.

Franco, L. (2005). *Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos*. Plan nacional de música para la convivencia. Colombia.

Fundación Sirenaica. (2012). *¿Quiénes somos?*. Recuperado de http://www.fundacionsirenaica.org/wp/?page_id=110

Graterol, Vanessa (2011). *Bambazú*. Recuperado de <https://www.slideshare.net/vagm2401/bambazu>

Hernández, J. (2016). Composición y Arreglo de música colombiana para Coro Mixto. L, Marulanda. 2do Encuentro de Escuelas de Música de Bello. Universidad San Buenaventura, Bello.

Hernandez, C. (2004). *Música Llanera*. Plan nacional de música para la convivencia. Colombia.

Kratochvil, R. (2003). *Desafinação Vocal – Sintoma da Desafinação do Indivíduo*. Dissertação de Mestrado não-publicada, Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil.

- Martínez, F. (1991). *Técnicas elementales para hacer arreglos musicales*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/54173117/Tecnicas-elementales-para-realizar-arreglos-musicales>
- Martinez, C. (2009). *Composición y producción de bambucos y pasillos, basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX*. Bogota :Pontifica Universidad Javeriana.
- Martinez, E. (2010). *Coro- términos musicales/ teatro*. Recuperado de <http://ritmoymambo.com/site/coro-terminos-musicalesteatro/>
- Méndez, A. (2003). *Dirección Coral y Técnica Vocal*”.México: Escuela de Instructores de Arte.
- Narváez, C. (2016). *La práctica coral en el proceso de enseñanza- aprendizaje de los estudiantes del primero y segundo años de bachillerato del Instituto Tecnológico Superior “12 de Febrero” de la ciudad de Zamora, provincia de Zamora Chinchipe, periodo 2013-2014 (Tesis de pregrado)*. Universidad Nacional de Loja.
- Ocampo ,J.(2002) *Danzas, Cantos y Ritmos del folclor Andino. Música y Folclor de Colombia*.Bogota: Plaza y Janes Editores Colombia s.a.
- Ochoa, J., Convers, L., & Hernández, O. (2015) *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del pacífico sur colombiano*. Bogotá D.C: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pons, J., Romero, A., Romero, F., Crespo, N., & Liendo, A. (2014). Estimulación de la atención dividida: Didáctica de la percusión Corporal- Método BAPNE. *XII Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. El reconocimiento docente: innovar e investigar con criterios de calidad*. Llevado a cabo en la Universidad de Alicante, Alicante.
- Real Academia de la lengua Española. (2017a). *Arreglo*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=3iEfcKG>

Real Academia de la lengua Española. (2017b). *Palmada*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=RZhvIXw|RZmjMb4>

Real Academia de la lengua Española. (2017c). *Chasquido*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=8epqjhl>

Rojas, C. (2004). *Música Llanera*. Plan nacional de música para la convivencia. Colombia.

Romero, A., & Romero, F. (2014). La percusión corporal como recurso terapéutico. *XII Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. El reconocimiento docente: innovar e investigar con criterios de calidad*. Llevado a cabo en la Universidad de Alicante, Alicante.

Romero, F. (2008). *¿Qué es la percusión corporal?*. Recuperado de <http://blogs.ua.es/educacionfisica/que-es-la-percusion-corporal/>

Romero, F. (2013). Criterios de evaluación en la didáctica de la percusión corporal- Método BAPNE. *Educando Siglo XXI, 31(1)*, 235-254.

Romero-Naranjo, F. J., Romero-Naranjo, A. A. (2013). Percusión corporal y depresión. Aproximación metodológica según el método BAPNE. XI Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. Universidad de Alicante.

Romero, F., et al. (2014). La percusión corporal como estímulo para alumnos con déficit de atención y concentración. *XII Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. El reconocimiento docente: innovar e investigar con criterios de calidad*. Llevado a cabo en la Universidad de Alicante, Alicante.

Romero, F. (2017). *¿Qué es el método BAPNE?*. Recuperado de <http://www.percusion-corporal.com/es/metodo-bapne/que-es-el-metodo-bapne>

Santos, O. (2016). *¿Cómo hacer arreglos musicales?*. Recuperado de <https://es.linkedin.com/pulse/c%C3%B3mo-hacer-arreglos-musicales-octavio-santos>

Silva, J., & Silva, J. (2010). A prática de canto coral e o desenvolvimento de habilidades sociais. *Pensamiento Psicológico*, 7(14), 81-96

Trives, E., et al. (2014). Los métodos didáctico musicales y la atención en relación al movimiento. *XII Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. El reconocimiento docente: innovar e investigar con criterios de calidad*. Llevado a cabo en la Universidad de Alicante, Alicante.

Universidad Industrial de Santander. (2017a). *Plan de estudio licenciatura en música*. Recuperado de <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/academia/facultades/cienciasHumanas/escuelas/artesMusica/programasAcademicos/licenciaturaMusica/planEstudios.html>

Universidad Industrial de Santander. (2017b). *Grupo Coral UIS*. Recuperado de <https://www.uis.edu.co/webUIS/es/administracion/direccionCultural/gruposArtisticos/coralUIS.htm>

Vargas, C. (2009). GALERON LLANERO ORINOQUÍA. Recuperado de <http://viveysientetufolclorcolombiano.blogspot.com.co/2009/09/galeron-llanero-orinoquia.html>

Vicente, G., & Alonso, A. (2014). El movimiento y la percusión corporal desde una perspectiva corpórea de la educación musical. *XII Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. El reconocimiento docente: innovar e investigar con criterios de calidad*. Llevado a cabo en la Universidad de Alicante, Alicante.

Villamil, A. (2013). *Guitarra Colombiana, Explorando la música colombiana a través de la guitarra*. 117 ritmos.

Apéndices

Apéndice a Partitura Amigo de la Bandola

Score

Amigo de la bandola

SATB

Gustavo A. Renjifo
Claudia Serrano

System 1:

Soprano: *p* Cuer - po cen - te - na - ri -

Alto: *p* pli plim pli plim pli plim pli plim pli plim

Tenor: *p* tum tum tum tum tum tu - ru -

Bass: *mf* En tu cuer - po de ár - bol cen - te - na - rio

System 2:

S: o — pli plim pli plim pli plim pli plim qui - me - ras cuer-das ta -

A: tum tum can - cio - nes qui - me - ras Y las cuer-das ta -

T: ru tum tum can - cio - nes y qui - me - qui - me - ras Y las cuer-das ta -

B: *mf* a - ni - da - ban can - cio - nes y qui - me - ras tum Y las cuer-das ta - *mf*

2 Amigo de la bandola

11

S ñi-das por tus ma-nos Des-per - ta-ban la voz de las ma - de-ras

A ñi-das por tus ma-nos Des-per - ta-ban la voz de las ma - de-ras U - na *mp*

T ñi-das por tus ma-nos Des-per - ta-ban la voz de las ma - de-ras

B ñi-das por tus ma-nos Des-per - ta-ban la voz de las ma - de-ras tm _____

18

S Uu _____ tu ru tu cu

A tar - de me lle - va - ron a tu som - bra _____ tu ru tu cu

T Uu _____ tu ru tu cu

B _____ Co-mo un ni - ño va-ci

Amigo de la bandola

3

23

S tu cum tu ru tu cum Y melen - con - trè con tu ca - lor de a -

A tu cum tu ru tu cum pli plim pa ra pa ra tm

T tu cum tu ru tu cum pli plim pa ra pa ra tm

B lan - te de la ma - no pom pom pom pom

28

S mi - go Y mea - co - gis - te y mea - co - gis - te

A pa ra pa ra plim plim plim plim bli blim bli blim

T pa ra pa ra Y mea - co - gis - te y mea - co - gis - te

B pom pom mea - co - gis - te tum pom

33

S
con a - mor de her - ma - no

A
bli blim bli blim ma - no

T
con a - mor de her - ma - no

B
pom tum tum pom tum tum tum tum

(Texto al final de la página)

38

S

A

T

B
tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

Texto

Amigo de la bandola
que renunciaste a los arrozales oficios cuerdos no eran tu oficio,
Esas molientes en los trapiches son el destino de los mortales

Amigo de las parrandas
eternas noches de siete días cambiando sueldos por poesías
y con tu cuerda inagotable cielo a la tierra tu nos traías.

Amigo de la bandola

5

43

1.

S

A

T

B

tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

48

S

A

T

B

tú nos tra-i - as - cie - - -

f

cie - loa la tie - rra

mf

cie - loa la tie - rra - tú nos tra - i -

f

6 Amigo de la bandola

34

S lo _____

A _____ *p* pli plim pli plim pli plim pli plim

T _____ *p* tum tum tum tum

B _____ *p* tum tum tum tum

tú nos tra - i - as *mf* To - que en mi ti - ple lo po - co que sa -

39

S _____ pli plim pli plim re - vi - vir

A _____ pli plim pli plim tum tum co - men - za - mos his - to - rias

T _____ tum tu - ru - ru tum tum y co - men - za - mos co - men - za - mos his - to - rias

B _____ bi - a _____ y co - men - za - mos a re - vi - vir la his - to - ria

Amigo de la bandola

7

64

S de tu ban - do - la de - nue - vo.e - na - mo - ra - da so - nan - do.el rit - mo fe -

A de tu ban - do - la de nue - vo.e - na - mo - ra - da so - nan - do.el rit - mo fe -

T de tu ban - do - la de nue - vo.e - na - mo - ra - da so - nan - do.el rit - mo fe -

B de tu ban - do - la de nue - vo.e - na - mo - ra - da so - nan - do.el rit - mo fe -

70

S liz de tu me - mo - ria Uu _____

A liz de tu me - mo - ria con tus pa - la - bras vol - vie - ron a la vi - da _____
mp

T liz de tu me - mo - ria Uu _____

B liz de tu me - mo - ria _____

8 Amigo de la bandola

76

S
tu ru tu cu tu cum tu ru tu cum y pa - ra

A
tu ru tu cu tu cum tu ru tu cum pli plim

T
tu ru tu cu tu cum tu ru tu cum pli plim

B
Je - sús, An - to - nio, Ma - nuel, Pe - dro, Ma - ri - a

81

S
siem - pre que - da - ron en no - so - tros tu buen hu - mor tu buen hu -

A
pa ra pa ra tm pa ra pa ra pli plim pli plim

T
pa ra pa ra tm pa ra pa ra tu buen hu - mor tu buen hu -

B
pom pom pom pom pom pom tu buen hu - mor

Amigo de la bandola

9

87

S
mor y tu sa-bi-du-ri-a

A
bli blim bli blim bli blim bli blim ma-no
(texto al final de la pagina)

T
mor y tu sa-bi-du-ri-a

B
tum pom pom tum tum pom tum tum

92

S

A

T

B
tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

Texto

Amigo de la bandola

que renunciaste a los arrozales oficios cuerdos no eran tu oficio
esas molindas en los trapiches son el destino de los mortales

Amigo de las parrandas

eternas noches de siete días cambiando sueldos por poesías
y con tu cuerda inagotable cielo a la tierra tu nos traías

10 Amigo de la bandola

97 1.

tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

102

S tú nos tra-i - as - cie -

A cie - lo.a la tie - m f

T cie - lo.a la tie - rra - f tú nos tra -

B tum tum

Amigo de la bandola

11

108

S
lo _____ *p* Se - mi - llas en

A
rra _____ *p* pli plim pli plim pli plim pli plim

T
i - - - - as *p* tum tum tum tum

B
tú nos tra-i - an _____ *mf* Tus se - mi - llas re - gas - te por la

114

S
tie - rra _____ pli plim pli plim pli plim pli plim la o - la

A
pli plim pli plim tum tum ca - ri - cia la o - la

T
tum tu - ru - ru tum tum a - ca - ri - cia piel co - mo u - na - o - la

B
tie - rra _____ a - ca - ri - cian - do su piel co - m. u - na o - la

12

Amigo de la bandola

119

S
Y en el pe - cho de los ni - ños re - to - ñan can - ta - res nue - vos de

A
Y en el pe - cho de los ni - ños re - to - ñan can - ta - res nue - vos de

T
Y en el pe - cho de los ni - ños re - to - ñan can - ta - res nue - vos de

B
Y en el pe - cho de los ni - ños re - to - ñan can - ta - res nue - vos de

125

S
ti - ple,y de ban - do - la Uu _____

A
ti - ple,y de ban - do - la Hoy con tu nom - bre re - co - rro,el u - ni - ver - so _____
mp

T
ti - ple,y de ban - do - la Uu _____

B
ti - ple,y de ban - do - la tm _____

Amigo de la bandola

13

131

S
tu ru tu cu tu cum tu ru tu cum ya-si mi

A
tu ru tu cu tu cum tu ru tu cum pli plim

T
tu ru tu cu tu cum tu ru tu cum pli plim

B
co-mo le - yen - da por tu a-mor for-ja - da

136

S
pa-tria es más gran-de y más her - mo - sa con tu can - tar y con tu

A
pa ra pa ra tm pa ra pa ra pli plim pli plim

T
pa ra pa ra tm pa ra pa ra con tu can - tar y con tu

B
pom pom pom pom pom pom con tu can - tar

142

S
mú - si - ca vi - vally re - co - bra - da

A
bli blim bli blim bli blim bli blim

T
mú - si - ca vi - vally re - co - bra - da

B
tum pom pom tum tum pom tum tum

147

S

A

T

B
tum tum tum tum tum tum tum tum

Texto

Amigo de la bandola
que renunciaste a los arrozales oficios cuerdos no eran tu oficio
esas molindas en los trapiches son el destino de los mortales.

Amigo de las parrandas
eternas noches de siete días cambiando sueldos por poesías
y con tu cuerda inagotable cielo a la tierra tú nos traías.

Amigo de la bandola

15

152

S 1.

A

T

B

Y con tu cuer - da i-na-go-ta - ble cie-lo la tie-rra tú nos tra-i

tum tum tum tum tum tum tum tum tum tum

157

S

A

T

B

tú nos tra-i - as - cie -

cie - lo la tie -

mf

f

cie - lo la tie - rra - tú nos tra -

tum tum

16 Amigo de la bandola

163

S
lo

A
rra

T
i - - - - - as

B
tú nos tra - i - - - - as

Detailed description: This is a musical score for a mixed choir. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is written in treble clef for the upper parts and bass clef for the lower parts. The lyrics are: 'lo', 'rra', 'i - - - - - as', and 'tú nos tra - i - - - - as'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. A rehearsal mark '163' is placed at the beginning of the Soprano staff.

Apéndice b. Partitura de Galerón llanero

Score

Galerón Llanero

SATB

Alejandro Wills

Claudia Serrano

Soprano

Alto

Tenor

Bass

mf Pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

mf Pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

pom pom pom pom pom pom

S

A

T

B

mf pa pom Pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

mf pa pa Pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

mf Pa ra pa

pom ra pom pom pom pom pom pom

2 Galerón Llanero

10

S
pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa pa pa ra pa

A
pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa pa pa ra pa

T
ra pa pa ra pa pa *mf* pa ra pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

B
pom pom pom pom pom pom pom pom *f* pom pom

15

S
pa pa pa ra pa pa *f* A - guas que llo - vien - do

A
pa pa pa ra pa pa *f* A - guas que llo - vien - do

T
pa pa ra pa ra pa pa ra pa pa

B
pom pom pom pom pa

Galerón Llanero

3

20

S
vie-nen a - guas que llo-vien-do van ti plin ti plin ti plin ti plin

A
vie-nen a - guas que llo-vien-do van pom pom pom pom pom pom

T
pa ra pa ra pa ra pa ra pom ga-le-ron de los lla-ne-roo es el

B
pom pom pom pom pom pom pom - ga-le-ron de los lla-ne-roo es el

mf

25

rit. accel.

S
ti plin ti plin pom ti plin ti plin ti plin ti plin ti plin ti plin

A
pom pom pom pom las mu - je - res la ra -

T
que le can - ta - rá Las mu - je - res no me quie - ren

B
que le can - ta - rá yo les ha - llo la ra -

mf

4 Galerón Llanero

30

S zón mm ca-ba-llo ni ba - ye-tón.

A zón por-que no ten-go di - ne-ro ca-ba-llo ni ba - ye-tón.

T mm ca-ba-llo ni ba - ye-tón.

B zón mm ca-ba-llo ni ba - tón.

36

S *f* ¡Ay ay ay ay! no ti-re pa' - lla no ja - le pa' - ca.

A ¡Ay ay ay ay! no ti-re pa' - lla no ja - le pa' - ca.

T ¡Ay ay ay ay! no ti-re pa' - lla no ja - le pa' - ca.

B ¡Ay ay ay ay! no ti-re pa' - lla no ja - le pa' - ca.

Galerón Llanero

5

43

S
¡Ay ¡Ay ay fue la que me en ga - ño ¡Ay ¡Ay

A
ay ¡Ay tim tim tim - tim tim tim ay ¡Ay

T
ay ¡Ay pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra ay ¡Ay

B
ay ¡Ay pom pom pom pom pom pom pom pom pom ay ¡Ay

44

S
ay — Por qué no me dió su a mor ¡Ay ¡Ay pa ra pa ra

A
tim - tim tim - tim tim tim ay ¡Ay tim tim

T
pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra ay ¡Ay ay

B
pom pom pom pom pom pom ra pom pom ay ¡Ay pom pom pom

6 Galerón Llanero

53

S pa ra pa ra pa ra pa ra ¡Ay ¡Ay pa ra pa ra pa ra pa ra

A tim tim tim tim ay ¡Ay tim tim tim tim

T fue la que meen ga - ño ay ¡Ay ay! por qué no me dió sua

B pom - pom pom pom pom pom ay ¡Ay pom - pom pom pom - pom pom

58

S pa ra pa ra *f* A - guas que llo - vien - do vie - nen a - guas que llo - vien - do

A tim tim *f* A - guas que llo - vien - do vie - nen a - guas que llo - vien - do

T mor pa ra pa ra pa ra pa ra *mf*

B pom pom pom pom pom pom pom pom pom

Galerón Llanero

7

63

S
van ti plin ti plin ti plin ti plin ti plin ti plin pom

A
van pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

T
pom ga-le-ron de los lla-ne-ros es el que le can-ta-rá So-bre

B
pom - ga-le-ron de los lla-ne-ros es el que le can-ta-rá
mf

68

S
ti plin ti plin ti plin ti plin ti plin ti plin zón mm mm

A
so-bre la pal-ma, el cie-lo so-bre mi ca-ba-llo yo

T
los lla-nos la pal-ma - - - mm mm

B
so-bre la pal-ma los cie-los mm mm

8 Galerón Llanero

74

S
y-so bre yo mi-som-bre ro _____ ¡Ay ¡Ay ay

A
y so bre yo - mi som bre ro - - - ¡Ay ay ay

T
y-so bre yo mi som-bre - ro _____ ¡Ay ay ay

B
y-so bre yo mi som-bre - ro _____ ¡Ay ay ay

81

S
ay no ti re-pa llä - no ja le-pa cá - ¡Ay ¡Ay ay fue la que me.en ga-

A
ay! - no ti re-pa llä - no ja le-pa ca. ay ¡Ay tim tim tim - tim

T
ay! - no ti re-pa llä - no ja le-pa ca. ay ¡Ay pa ra pa ra pa ra pa ra

B
ay! - no ti re-pa llä - no ja le-pa ca. ay ¡Ay pom pom pom pom pom pom

Galerón Llanero

9

87

S ño ¡Ay ¡Ay ay ——— Por qué no me dió sua mor

A tim tim ay ¡Ay tim - tim tim - tim tim tim

T pa ra pa ra ay ¡Ay pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra

B pom pom pom ay ¡Ay pom pom pom pom pom pom ra pom pom

92

S ¡Ay ¡Ay pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra ¡Ay ¡Ay

A ay ¡Ay tim tim tim tim tim tim ay ¡Ay

T ay ¡Ay ay fue la que meen ga - ño ay ¡Ay

B ay ¡Ay pom pom pom pom - pom pom pom pom ay ¡Ay

10

Galerón Llanero

97

S
pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra pa ra A guaz - que llo vien - do -

A
tim tim tim tim tim tim A guaz - que llo vien do

T
ay! — por qué no me dió su a mor

B
pom - pom pom pom - pom pom pom pom pom

102

S
vie nen - a — guaz - que llo vien - do - van ti plin ti plin ti plin ti plin

A
vie nen a — guaz que llo vien do van pom pom pom pom pom pom

T
pa pa ra ra pa pa ra ra van ga le ron de los lla ne ros es — el

B
pom pom pom pom pom pom pom pom mf ga le ron de los lla ne ros es — el

Galerón Llanero

11

107 *mf*

S ti plin ti plin pom *mf* Pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

A pom pom pom pom *mf* Pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

T que le can ta ra

B que le can ta ra pom pom pom pom pom pom

112

S pa pom Pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

A pa pa Pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa pa ra pa

T Pa ra pa

B pom ra pom pom pom pom pom pom

12 Galerón Llanero

117

S
pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa pa pa ra pa

A
pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa pa pa ra pa

T
ra pa pa ra pa pa *mf* pa ra pa ra pa pa ra pa pa pa ra pa ra pa pa ra pa

B
pom pom pom pom pom pom pom *f* pom pom

122

S
pa pa pa ra pa pa pom pom

A
pa pa ra pa pa pom pom

T
pa pa ra pa ra pa pa ra pa pa pom pom

B
pom pom pom pom pa pom pom

Score

Campo Alegre

SATB

Gaiteros de San Jacinto

Claudia Serrano

Ad libitum

Soprano
pa' cam - po, a - le - gre

Alto
pa' cam - po, a - le - gre Yo me

Tenor
Yo me voy yo ya me voy — pa' cam - po, a - le - gre Yo me

Bass
pa' cam - po, a - le - gre

8

S
tu tu . tu tu — tu tu — tu tu — tum tum

A
voy, yo me voy, — yo me voy — pa' cam - po, a - le - gre Yo me voy, yo me voy,

T
voy, yo me voy, — yo me voy — pa' cam - po, a - le - gre Yo me voy, yo me voy,

B
tm — tm tm — tm tm — tm — tm tm — tm

2

Campo Alegre

13

S
tum tum tum tum tum yo vi - vo en un cam - po a - le - gre, a - llá en - me -

A
yo me voy pa' cam - po a - le - gre

T
yo me voy pa' cam - po a - le - gre

B
tm tm tm tm tm

18

S
dio - de u - na sa - ba - na yo vi - volen un cam - po a - le - gre, a - llá en - me -

A
tu tu tu tu tu tu tu tu

T

B

Detailed description: This is a musical score for a mixed choir and percussion. It consists of two systems of staves. The first system (measures 13-17) features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has lyrics 'tum tum tum tum tum yo vi - vo en un cam - po a - le - gre, a - llá en - me -'. The Alto and Tenor parts have lyrics 'yo me voy pa' cam - po a - le - gre'. The Bass part has percussive notation 'tm tm tm tm tm'. The second system (measures 18-22) continues the vocal parts. The Soprano part has lyrics 'dio - de u - na sa - ba - na yo vi - volen un cam - po a - le - gre, a - llá en - me -'. The Alto part has lyrics 'tu tu tu tu tu tu tu tu'. The Tenor and Bass parts continue with their respective musical lines. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Percussion parts are indicated by 'tm' (tambora) and '3' (triplets).

Campo Alegre

3

22

S dio - de u - na sa - ba - na y cuan - do, el ga - na - do bra - ma can - to pa - ra, en - tre - te - ner -

A tu tu tu tu ga - na - do bra - ma can - to pa - ra, en - tre - te - ner -

T

B

27

S - me ga - na - do bra - ma can - to pa - ra, en - tre - te - ner - me.

A - me y cuan - do, el ga - na - do bra - ma can - to pa - ra, en - tre - te - ner - me. Yo me

T Yo me

B

Detailed description: This is a musical score for a mixed choir and body percussion. It consists of two systems of four staves each, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system starts at measure 22. The lyrics are in Spanish. The Soprano and Alto parts have lyrics, while the Tenor and Bass parts have rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 27. The lyrics continue. The Tenor and Bass parts have lyrics 'Yo me' at the end of the system. The bass line features triplets of eighth notes.

4

Campo Alegre

32

S
tu tu . tu tu tu tu tum tum

A
voy, yo me voy, yo me voy pa' cam-po, a-le - gre Yo me voy, yo me voy,

T
voy, yo me voy, yo me voy pa' cam-po, a-le - gre Yo me voy, yo me voy,

B
tm tm tm tm tm tm

37

S
tum tum tum tum tum A las cin-coe la ma-ña - na Sal-go a

A
yo me voy pa' cam-po, a-le - gre tu tu tu tu

T
yo me voy pa' cam-po, a-le - gre

B
tm tm tm tm tm

Campo Alegre

5

42

S re - gar mi cul - ti - vo A las cin - co de la ma - ña - na Sal - go a re - gar mi cul - ti -

A tu tu — tu tu — tu tu — tu tu — tu tu —

T

B

43

S - vo des - pues la pa - so tran - qui - lo co - rrien - do por la sa - ba - las

A tu tu — pa - so tran - qui - lo co - rrien - do por la sa - ba - ña des - pues

T

B

Detailed description: This is a musical score for a mixed choir and body percussion. It consists of two systems of four staves each, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in 2/4 time and G major. The first system (measures 42-46) features a vocal melody with lyrics and a bass line with triplet patterns. The second system (measures 47-51) continues the vocal melody and bass line. The lyrics are in Spanish and describe a morning scene of washing and a journey.

6 Campo Alegre

52

S pa - so tran - qui - lo co - rrien - do por la sa - ba - na tu tu .

A — la pa - so tran - qui - lo co - rrien - do por la sa - ba - na Yo me voy, yo me voy,

T Yo me voy, yo me voy,

B 3 3 3 3 tm — tm

57

S tu tu — tu tu — tu tu — tum tum tum tum

A — yo me voy — pa' cam - po, a - le - gre Yo me voy, yo me voy, — yo me voy

T — yo me voy — pa' cam - po, a - le - gre Yo me voy, yo me voy, — yo me voy

B tm — tm tm — tm tm — tm tm tm tm tm

Campo Alegre

7

62

S
tum tum tum en es - te pre-cio-so cam - po a don - de ten-go mis bie-

A
— pa' cam-po,a-le - gre tu tu — tu tu — tu tu —

T
8
— pa' cam-po,a-le - gre

B
tm tm — tm 3 3 3 3

67

S
- nes en es - te pre-cio-so cam - po a don - de ten-go mis bie - nes y co-

A
tu tu — tu tu — tu tu — tu tu — tu tu —

T
8

B
3 3 3 3

8 Campo Alegre

72

S
mo, es mi can - to, a - le - gre por es - so, es que yo le can - to

A
mi cam - po, a - le - gre por es - so, es que yo le can - to

T

B

76

S
mi cam - po, a - le - gre por es - so, es que yo le can - to

A
- mo, es mi can - to, a - le - gre por es - so, es que yo le can - to

T

B

Score

Homenaje a Justino

Lento

Soprano: *Se - ñor Jus - ti - no Gar - ci - a, un hom - bre muy po - pu - lar*

Alto: *Se - ñor Jus - ti - no Gar - ci - a, un hom - bre muy po - pu - lar*

Tenor: *Se - ñor Jus - ti - no Gar - ci - a, un hom - bre muy po - pu - lar*

Bass: *Se - ñor Jus - ti - no Gar - ci - a, un hom - bre muy po - pu - lar*

S: —

A: —

T: — Plu plum plum plum plu plum plum

B: — *mf* plu plu plu plu plu plum plum plum plu plum plum

A c c e

2

Homenaje a Justino

7

S
Plu plu plu plu plu plum plum plum plu plum plu plum plu plum plu plum

A
Plu plu plu plu plu plum plum plum plu plum

T
8
plu plu plum plu plum

B
plu plum plu plu plu plum

l e r a n d o

10

S
1.
— plum plu plum plum

A
plu plum plum plu plum plu plum plu plum

T
8
plum plu plu plum plu plu plu plu plum plum plum plu plum

B
plum plu plu plum plum plu plum plu plu plu plum plum plu plu plu plum

Homenaje a Justino

3

13

S plum plu plum plum plum plum plu plum plum

A Es un se - ñor muy po - pu - lar

T mF

B Se - ñor jus - ti - no Gar - ci - a, mF

tm tm

16

S plum plu plum plum plum plum plu plum plum plum plu plum plum plum

A es un hom-bre muy po-pu-lar Con su ma-rim-ba en la ma-

T F

B un hom-bre muy po - pu - lar tm tm tm tm

4

Homenaje a Justino

19

S — plum plu plum plum plum plu plum plum plum —

A - no, pu - so, a tem - blar el li - to - ral.

T

B tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm

22

S Co-mo to - ca - ba, co - mo se oi - a, co - mo re - pi -

A co - mo re - pi -

T Co-mo to - ca - ba, co - mo se oi - a, co - mo re - pi -

B plum plum plum plum plum plum plum plum plum

Homenaje a Justino

5

25

S
A
T
B

ca - ba_e - sa ma - rim - ba Co - mo to - ba

plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

28

S
A
T
B

plum plu plum plum plum plum plu plum plum plum plu plum plum plum
yo les ven-go_a ven-go_a con-tar un re - la - to
tm tm tm
es-cu-chen es - te re - la - to que yo les ven-go_a con - tar

mF

6

Homenaje a Justino

31

S plum plu plum plum plum plu plum plum plum plum plu plum plum

A ven-go_a con-tar Con su ma-rim-ba_en to na - ba nues - tro

T tm

B tm tm tm tm tm tm tm

34

S plum plu plum plum plum Co-mo to -

A him - no na - cio - nal

T Co-mo to -

B tm tm tm tm tm tm tm

Homenaje a Justino

7

37

S ca - ba, co - mo se oi - a,

A co - mo re - pi - ca - ba, e - sa ma - rim -

T ca - ba, co - mo se oi - a, co - mo re - pi - ca - ba, e - sa ma - rim -

B plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

40

S Co - mo to plum plu plum plum plum

A - ba ba in - te - li - gen - te

T - ba Co - mo to - ba tm

B plum plum plum plum plum plum plum era un hom - bre, in - te - li - gen -

8 Homenaje a Justino

43

S — plum plu plum plum plum plu plum plum plum plum plu plum plum

A su co - ra - zón muy dig - no es su co - ra - zón

T tm tm tm

B - te y de co - ra - zón muy dig - no

46

S plum plu plum plum plum plum plu plum plum plum plu plum plum plum

A de - be - mos de re - sal - tar de Jus - ti - no

T tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm

B

Homenaje a Justino

9

49

S Co-mo to - ca - ba, co - mo se

A

T Co-mo to - ca - ba, co - mo se

B tm tm tm tm plum plum plum plum plum

52

S oi - a Co-mo to -

A co - mo re - pi - ca - ba, e - sa ma - rim - ba

T oi - a, co - mo re - pi - ca - ba, e - sa ma - rim - ba Co-mo to -

B — plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum plum

10 Homenaje a Justino

55 Gm

S Jus - ti - no

A ba Jus - ti - no

T - ba Jus - ti - no

B plum plum plum Jus - ti - no

Apéndice e. Partitura de Josefa Matías

Score

Josefa Matía

SATB

Catalino Parra
Claudia Serrano

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line. The Alto part has a piano (*p*) dynamic and a similar melodic line. The Tenor and Bass parts are mostly silent, indicated by rests.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The Soprano and Alto parts have a melodic line. The Tenor part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a melodic line. The Bass part is mostly silent, indicated by rests.

2 Josefa Matia

11

S

A

T

B

tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm

mf

15

S

f Jo - se - fa Ma - ti - as le - lo la le lo la

A

f Jo - se - fa Ma - ti - as le - lo la le lo la

T

B

tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm

Detailed description: This is a musical score for a mixed choir and body percussion. It consists of two systems. The first system (measures 11-14) features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a percussion staff. The vocal parts are mostly whole notes, while the percussion part consists of a rhythmic pattern of 'tm' (body percussion) notes. The second system (measures 15-18) includes lyrics for the vocal parts. The lyrics are 'Jo - se - fa Ma - ti - as le - lo la le lo la'. The vocal parts have a melodic line, and the percussion part continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Josefa Matia

3

19

S — io Jo - se - fa Ma-ti - as le - lo la — le lo la

A — io Jo - se - fa Ma-ti - as le - lo la — le lo la

T — io Jo - se - fa Ma-ti - as le - lo la — le lo la

B tm tm — tm tm tm tm — tm tm tm tm tm — tm tm

23

S — io *mf* de los pá - ja - ros del mon - te

A — io *mf* Jo -

T *mf* Jo -

B

4

Josefa Matia

27

S

A

T

B

Yo qui-sie - ra ser ca - na - rio

se - fa Ma - ti - as *mf* Jo -

se - fa Ma - ti - as *mf* Jo -

31

S

A

T

B

Ay - pa - ra can - tar con - ti - go

se - fa Ma - ti - as *mf* Jo -

se - fa Ma - ti - as *mf* Jo -

Josefa Matia

5

35

S

A

T

B

mf En los mon - tes so - li - ta - rios

se - fa Ma - ti - as *mf* Jo -

39

S

A

T

B

f Jo - se - fa Ma - ti -

se - fa Ma - ti - as *f* Jo - se - fa Ma - ti -

se - fa Ma - ti - as

mf tm tm — tm tm tm tm — tm tm

6

Josefa Matia

43

S
- as le lo la le lo la io Jo - se - fa Ma-ti -

A
- as le lo la le lo la io Jo - se - fa Ma-ti -

T

B
tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm

47

S
- as le lo la le lo la io de io

A
- as le lo la le lo la io io

T

B
tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm tm

Decrescendo

Josefa Matia

7

The image shows a musical score for a mixed choir and body percussion. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 51 and includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano and Alto parts have a melodic line with eighth notes. The Tenor part has a similar melodic line but with a different rhythm. The Bass part has a bass line with eighth notes and rests. Below the Bass staff, there are rhythmic notations: 'Am' followed by 'tm' with a horizontal line underneath, and 'tm' with a horizontal line underneath, repeated. The second system starts at measure 56 and continues the vocal parts, while the Bass part has rests. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Apéndice f. Partitura de Bambazú

Score

Bambazú

SATB

Neftali Mosquera

Claudia Serrano

Soprano

Alto

Tenor

Bass

D I D I D I D I

pom pom tm pom pom tm pom pom tm pom pom tm

S

A

T

B

mp E - mi - lia - no qué te - nés *mf* E - mi - lia - no qué te - nés

mp E - mi - lia - no qué te - nés *mf* E - mi - lia - no qué te - nés

tm tm tm tu tum tum

tm tm pom tm tm tm tm tm

2 Bambazú

Measures 9-13:

Soprano (S): *mf* E - mi - lia - no qué te - nés *mp* E - mi - lia - no qué te - nés pa ra

Alto (A): *mf* E - mi - lia - no qué te - nés *mp* E - mi - lia - no qué te - nés pa ra

Tenor (T): pa ra pa ra

Bass (B): pom tm tm tm tm pom tm tm pa ra pa ra

Measures 13-17:

Soprano (S): tm Un bam - ba - zú un bam - ba - zú Un bam - ba - zú
Crescendo.....

Alto (A): tm Un bam - ba - zú un bam - ba - zú Un bam - ba - zú
Crescendo.....

Tenor (T): tm ma' Ju - lia - na que me ma - ta
Crescendo.....

Bass (B): tm ma' Ju - lia - na que me ma - ta
Crescendo.....

Bambazú

3

18 Fine

S un bam - ba - zú *mp* de - la fie - bre que me

A un bam - ba - zú *mp* de - la fie - bre que me

T ma' Ju - lia - na que me ma - ta

B ma' Ju - lia - na que me ma - ta

22

S dio ma' Ju - lia - na *mf* de - la fie - bre que me dio que me ma - ta que no me de -

A dio ma' Ju - lia - na *mf* de - la fie - bre que me dio que me ma - ta que no me de -

T ma' Ju - lia - na que me ma - ta que no me de -

B ma' Ju - lia - na pom tm tm que me ma ta pom tm tm

4 Bambazú

26

S
- ja dor-mi - ir un bam-ba-zú — que me ma - ta. pa ra pa ra tm Un bam-ba-zú

A
- ja dor-mi - ir un bam-ba-zú — que me ma - ta. pa ra pa ra tm Un bam-ba-zú

T
8
- ja dor-mi - ir un bam-ba-zú — que me ma - ta. pa ra pa ra tm

B
tm tm pom tm tm pom tm tm pa ra pa ra tm

31

S
— un bam-ba-zú — Un bam-ba-zú —

A
— un bam-ba-zú — Un bam-ba-zú —

T
8
ma' Ju-lia - na que me ma - ta ma' Ju-lia - na

B
ma' Ju-lia - na que me ma - ta ma' Ju-lia - na

Bambazú

5

36

S un bam - ba - zú — Bam - ba - zú tm

A un bam - ba - zú — Bam - ba - zú tm

T que me ma - ta Bam - ba - zú tm

B que me ma - ta Bam - ba - zú tm

D.S. al Fine

Fine