

SEIS PASAJES SONOROS DE LA COSTA COLOMBIANA:
UN VIAJE POR LA LITERATURA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

VANESSA SUÁREZ PINTO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA
2016

SEIS PASAJES SONOROS DE LA COSTA COLOMBIANA:
UN VIAJE POR LA LITERATURA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

VANESSA SUÁREZ PINTO

Tesis de grado presentada como requisito para optar el título de
Licenciado en Música

Director:
RUBÉN DARÍO CASTILLO MEZA
Maestro en Música

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA
2016

A mi familia

*Donde la vida comienza y el amor nunca
termina.*

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por su protección y compañía en este camino.

A mis padres y a mis hermanos porque son las personas más importantes de mi vida y por quienes haré lo que esté a mi alcance para que se sientan orgullosos de mí. Gracias a ellos por haberme dado la mejor crianza que he podido recibir. Los quiero mucho y siempre les agradeceré por todo el amor incondicional que me han dado.

A mis abuelos y a mis tíos por su imprescindible respaldo, por su preocupación y oraciones.

A mi Director de proyecto, Rubén Darío Castillo y al Profesor Hernando Motato, por su paciencia, dedicación y asesoramiento en la realización de este trabajo de grado.

A la Coral UIS, a su Director Juan Manuel Hernández-Morales y a la cuerda de las contraltos, por otorgarme momentos inolvidables y lazos fraternales para toda la vida.

A mis amigos, quienes han sido parte fundamental en este proceso gracias a su desinteresado apoyo y cariño aún desde la distancia.

A los músicos que aportaron a la ejecución de este proyecto, por su talento e increíble compromiso y apropiación; por su humanidad y sencillez.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. ANÁLISIS Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	15
1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA	15
1.1.1 Pregunta problema	15
1.2 JUSTIFICACIÓN	16
1.3 OBJETIVOS	17
1.3.1 Objetivo General	17
1.3.2 Objetivos específicos	17
1.4 METODOLOGÍA Y ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN	17
1.4.1 Primera etapa: Planificación y recopilación de la investigación respectiva.	18
1.4.2 Segunda etapa: Selección y ejecución de la información seleccionada	18
1.4.3 Tercera Etapa: Elaboración informe final, montaje y sustentación	19
2. MARCO TEÓRICO	20
2.1 MARCO REFERENCIAL	20
2.2 ANTECEDENTES	21
2.3 ACERCA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	24
2.3 FOLCLOR DE LA COSTA CARIBE COLOMBIANA	26
2.3.1 Cumbia	27
2.3.2 Bullerengue	28
2.3.3 Porro	29
2.3.4 Tambora	31
2.3.5 Berroche.	32
2.3.6 Paseo Vallenato	33
3. ADAPTACIONES	35
3.1 ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO (CUMBIA)	35
3.2 EVA ESTÁ DENTRO DE SU GATO (BULLERENGUE)	40
3.3 CAÍN FORJA UNA ESTRELLA (PORRO)	45

3.4 EL AMOR Y OTROS DEMONIOS (BERROCHE)	48
3.5 CIEN AÑOS DE SOLEDAD (TAMBORA)	54
3.6 POEMA A UNA COLEGIALA INGRÁVIDA (PASEO VALLENATO)	59
4. CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFIA	64
ANEXOS	66

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Análisis formal de Isabel viendo llover en Macondo	36
Tabla 2. Análisis formal de Eva está dentro de su gato	41
Tabla 3. Análisis formal de Caín forja una estrella	45
Tabla 4. Análisis formal de El amor y otros demonios	49
Tabla 5. Análisis formal de Cien años de soledad	55
Tabla 6. Análisis formal de Poema a una colegiala ingrávida	59

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración 1. Mapa de la región caribe colombiana	27
Ilustración 2. Base rítmica de la cumbia	28
Ilustración 3. Base rítmica de Bullerengue	29
Ilustración 4. Base rítmica del porro	30
Ilustración 5. Base rítmica de la tambora	32
Ilustración 6. Base rítmica del berroche	33
Ilustración 7. Base rítmica del Paseo Vallenato	34
Ilustración 8. Análisis estructural y armónico de Isabel viendo llover en Macondo	37
Ilustración 9. Análisis estructural y armónico de Eva está dentro de su gato	42
Ilustración 10. Análisis estructural y armónico de Caín forja una estrella	46
Ilustración 11. Análisis estructural y armónico del Amor y otros demonios	50
Ilustración 12. Análisis estructural y armónico de Cien años de soledad	56
Ilustración 13. Análisis estructural y armónico de Poema a una colegiala ingrúvida	60

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partituras de las obras	66

RESUMEN

TÍTULO: Seis pasajes sonoros de la costa atlántica colombiana: un viaje por la literatura de Gabriel García Márquez

AUTOR: Vanessa Suárez Pinto **

PALABRAS CLAVE: Gabriel García Márquez, literatura, adaptaciones, ritmos tradicionales, caribe colombiano, Garciamarquiana.

DESCRIPCIÓN:

El presente trabajo de grado responde a la necesidad de rescatar y fortalecer nuestras músicas tradicionales a través de la adaptación musical de seis fragmentos narrativos de la obra de Gabriel García Márquez. Dicha obra representa un importante patrimonio nacional que pretende ser exaltado y moldeado por las cadencias propias de la costa Caribe, hogar del Nobel y máximo embajador de nuestra literatura.

Se aprovecha la relación afortunada del ámbito narrativo con los ritmos caribeños escogidos, en los cuales encuentra un medio importante de propagación y perpetuación. Particularmente, se toma como referencia la gran influencia Caribe en la vida y obra de García Márquez, como una excusa para conjugar dos de los más grandes exponentes de nuestra cultura: las letras del autor y la música tradicional del Caribe colombiano.

Para lograr comprender mejor tal conjugación de expresiones artísticas, se expone, en primera instancia, información relevante acerca de la vida del Nobel y las influencias socioculturales y musicales en sus producciones literarias. Una vez se explora un poco el ecosistema en el que se desarrolló el autor, se realizan algunas precisiones sobre los ritmos caribeños escogidos para musicalizar los textos (cumbia, bullerengue, porro, berroche, tambora y paseo vallenato) tales como los patrones rítmicos propios, origen y principales características. Finalmente se efectúa una revisión de las letras seleccionadas y su relación con la música que llevarán. Esta música se presentará como el resultado final del presente proyecto, en formato tradicional de cantadora acompañada con coristas mujeres e instrumentos como la tambora, tambor alegre y llamador.

* Trabajo de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Música. Director: Castillo, Rubén Darío.

ABSTRACT

TITLE: * Six sound passages from the Colombian Atlantic coast: a journey through the literature of Gabriel García Márquez *

AUTHOR: Vanessa Suárez Pinto **

KEYWORDS: Gabriel Garcia Marquez, literature, adaptation, traditional rhythms, caribbean Colombian, Garciamarquiana.

DESCRIPTION:

This degree work responds to the need to rescue and strengthen our traditional music through the musical adaptation six narrative fragments of the work of Gabriel García Márquez. This work represents an important national heritage which claims to be exalted and molded by their own cadences of the Caribbean coast, home of the Nobel and maximum ambassador of our literature.

It take advantage of the relationship with the caribbean rhythms chosen, which are importants to propagation and perpetuation. In particular, reference is taken as the great influence Caribbean in the life and work of García Márquez, as an excuse to combine two of the greatest exponents of our culture: the letters of the author and the traditional music of the Colombian Caribbean.

To get a better understanding of artistic expressions, in the first place relevant information about the novel's life and sociocultural and musical influences on his literary productions. Once the ecosystem in which the author developed is explored, some details are fixed of Caribbean rhythms chosen to make music to the texts (cumbia, bullerengue, porro, berroche, tambora y paseo vallenato) for example, original rhythm and other details. Finally, a review of selected letters and their relationship with music. This music will be presented as the final result of this project in traditional format of singer accompanied with chorus and instruments as the drums alegre tambora and llamador.

* Degree Project

** Faculty of Human Sciences. Bachelor of Music School. Director: Castillo, Rubén Darío.

INTRODUCCIÓN

La música hace parte de lo que somos como seres humanos. Representa la identidad de un pueblo, sus tradiciones y costumbres, razón por la cual resulta imposible desligar a la expresión musical y artística de la esencia del hombre. La obra del Nobel de Literatura Gabriel García Márquez, ahonda en las raíces de la cultura afro-caribeña y rescata un sinnúmero de elementos cotidianos; siendo una voz que grita y se lamenta en busca de reconocimiento.

De ahí que desde sus primeras obras literarias aparezcan implícitamente referencias a la cultura y música caribeña. Por ejemplo, en “El coronel no tiene quien le escriba”, hace una alusión a su amigo Rafael Escalona y en la segunda crónica periodística, en El Universal de Cartagena, describe detalladamente y de un modo muy poético la presencia del acordeón en el Caribe. Es así como en lo sucesivo, aparecen además de crónicas, diversos textos alusivos a estas expresiones culturales. Con base en dicha serie de indicios, se incursiona en la empatía: literatura y música. Y es que, de hecho, el origen narrativo de las músicas tradicionales de la costa caribe resulta innegable. Las gentes, en su necesidad comunicativa, emplean elementos musicales e instrumentos nativos para dar a conocer acontecimientos que dan testimonio de su forma de vivir, de pensar, de sentir y de actuar. La música es, así pues, un medio por el cual se perpetúa la cultura y el folclor.

El trabajo a continuación presenta un acercamiento a la vida del Nobel de Literatura colombiano y su relación con la música caribeña. Se realiza, además, un breve estudio de los ritmos más representativos del Caribe. Posteriormente, se expone el criterio de correspondencia entre el fragmento literario y el ritmo que lo musicaliza, así como las adaptaciones finales a formato tradicional para su ejecución.

1. ANÁLISIS Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

A lo largo de la historia la música ha sido un vehículo para la literatura, siendo común encontrar poemas, cuentos o algún otro tipo de narrativa entrelazada en canciones. Sin embargo, no es tan común que exista una relación tan fuerte entre la música y el texto. Los elementos que inspiraron los textos escogidos de García Márquez son precisamente esas músicas y esa atmósfera cálida de la costa caribe. Así pues, este proyecto invierte un poco este proceso y da vida dentro de un mismo folclor, a esa magia de la cotidianidad, latente en la literatura de García Márquez.

La literatura ha tenido como embajador de nuestro país al Nobel Gabriel García Márquez. Así mismo nuestra cultura se ha representado internacionalmente con algunas expresiones propias del Caribe Colombiano. Si bien no son las únicas manifestaciones artísticas que nos abanderan, si podrían considerarse como notables exponentes de lo que somos como colombianos.

Qué mejor que tomar partido de dicha simbiosis: música y literatura del caribe, para impulsar y promover los ritmos más característicos del Caribe colombiano. Así que, en sí mismo, el presente trabajo de grado, enriquece el ámbito cultural y musical de nuestro país, tan vulnerado por corrientes foráneas y da un espaldarazo a la academia actual en relación al apoyo del rescate y reconocimiento de la identidad patria.

1.1.1 Pregunta problema

¿De qué manera se pueden ligar dos expresiones artísticas como lo son la música y la literatura, exaltando nuestra identidad y cultura colombiana?

1.2 JUSTIFICACIÓN

La música y la literatura como expresiones artísticas del ser humano se han convertido en referentes sociales y culturales alrededor del mundo. Su relación integra componentes propios de cada una de estas artes y constituye un eje transversal en la percepción de la estética, así como en la cultura y formación de los individuos.

El siguiente proyecto pretende relacionar ritmos del Caribe colombiano con fragmentos de textos de diferentes obras de Gabriel García Márquez, transformándolos en una muestra musical, testimonio de la importancia de estas dos manifestaciones artísticas.

En la sociedad colombiana contemporánea, el colectivo académico ha ubicado, entre sus principales prioridades, la búsqueda y el estudio de culturas foráneas y ha relegado el enriquecimiento de nuestra identidad. Esto se puede remediar, al menos en cierta proporción, ampliando el repertorio existente de la música colombiana.

Con base en lo anteriormente planteado, se evidencia hay una estrecha afinidad entre el quehacer literario y estético del escritor García Márquez con las expresiones musicales, propias del Caribe colombiano, como son: el bullerengue, el porro, el vallenato, la puya, la tambora, entre otras; las cuales serán la base para ese encuentro literario musical de esta tesis. Ahora bien, una primera aproximación que conduce a este trabajo es la afirmación que hace García Márquez cuando dice que “Cien años de soledad es un vallenato de cuatrocientas páginas”¹ dicha reflexión posibilita ahondar en el porqué de esta aseveración.

¹ Entrevista a el Heraldo de Barranquilla (1982).

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo General

Musicalizar fragmentos de la literatura del novel Gabriel García Márquez utilizando seis ritmos tradicionales de la región Caribe en búsqueda de la interdisciplinariedad de estas dos artes.

1.3.2 Objetivos específicos

- Vincular la literatura de Gabriel García Márquez al ámbito musical por medio de adaptaciones musicales
- Lograr que la música sea soporte de los periodos emotivos que presentan las obras literarias.
- Socializar mediante un recital el resultado musical creativo del proyecto.
- Identificar y apreciar nuestro folclor musical por medios de la utilización de instrumentos tradicionales de la costa caribe colombiana.

1.4 METODOLOGÍA Y ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN

El presente trabajo de grado se realiza en tres etapas donde se incluye el nexo entre la investigación y búsqueda del estado del Arte, la recopilación de información relacionada con el eje central, la lectura y extracción de los textos, la selección de los formatos musicales y los ritmos, la adaptación de los textos a los

ritmos tradicionales, la preparación del montaje musical, el trabajo escrito y la socialización pública de éste.

1.4.1 Primera etapa: Planificación y recopilación de la investigación respectiva.

El eje central de esta etapa se basa en la consulta, búsqueda, recopilación y lectura de textos, vídeos, documentales, artículos, y entrevistas afines, en relación de la literatura de Gabriel García Márquez con los ritmos tradicionales del caribe colombiano.

De manera paralela, se hace la lectura de los textos escritos por el nobel de literatura colombiano, y se realiza una consulta con el Profesor Hernando Motato de la universidad Industrial De Santander quien aborda en una sus investigaciones la cultura Garciamarquiana en Colombia. Por ende, es posible desarrollar un estudio de sus obras donde se haga alusión a aquellos temas, formas y tiempos que sean característicos de la costa atlántica, para así hacer lectura de estos relatos seleccionados entre los 54 escritos publicados por el Nobel.

1.4.2 Segunda etapa: Selección y ejecución de la información seleccionada

Para esta etapa se desarrolla una investigación informal sobre los ritmos autóctonos, sus formatos tradicionales, su organología, demografía, influencias, historia, descendencia, interpretes reconocidos, festivales y concursos a nivel nacional de cada uno de ellos.

Así mismo se realizan viajes a concursos y festivales donde dictan talleres de interpretación e historia de los ritmos seleccionados.

Posteriormente se empieza la creación de las adaptaciones de los textos seleccionados a los ritmos tradicionales.

1.4.3 Tercera Etapa: Elaboración informe final, montaje y sustentación

Para esta última etapa se realiza el informe escrito que quedará como evidencia al trabajo realizado, además se harán los ensayos con músicos pertenecientes a la Universidad Industrial de Santander y con facilidades a la hora de interpretar música del folclor colombiano.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 MARCO REFERENCIAL

La presencia de la música del Caribe en la obra garciamarquiana ha sido constantemente aludida por la crítica literaria. Cuando García Márquez afirmó que *Cien años de soledad* era un vallenato de más de cuatrocientas páginas, los críticos se han propuesto descifrar dicha aseveración. Años después, aparece el epígrafe de la canción “La diosa coronada” en la novela *El amor en los tiempos del cólera* y a partir de ese momento, algunos estudiosos garciamarquianos encontraron sosiego.

Lo anterior requiere una precisión: no son letras de esta música, sino formas de vida y cultura caribeñas que aparecen muy bien acogidas en su obra y para ello se necesita una labor acuciosa para desentrañar o encontrar estas expresiones de la cultura popular. Por ejemplo, la segunda crónica que escribe García Márquez en el periódico *El Universal de Cartagena* es sobre el acordeón y a partir de ese escrito siguen apareciendo más referencias sobre esta música.

En 1979 aparece una entrevista en la revista *El Manifiesto* y en ella García Márquez afirma que las influencias literarias en Colombia son de esos cantos de vaquería, de los comienzos del vallenato. Posteriormente, en una nota de prensa titulada “Valledupar, la gran parranda del siglo” aparece en *El Espectador* en 1983, en ella cuenta que en 1963 a su regreso a Colombia le pidió a su amigo Rafael Escalona que escogiera los mejores conjuntos de música vallenata y fue una parranda que duró una semana.

En 2012 aparece el libro “Gabriel García Márquez El Caribe y los espejismos de la modernidad”, del profesor de la Universidad del Norte Orlando Araújo Fontalvo. En éste habla de la influencia del vallenato en Cien años de soledad.

En 2014 en la revista “Vallenatología”, editada por la Universidad Popular del César aparece el ensayo Gabriel García Márquez y la música de acordeón en el Caribe colombiano, del profesor y crítico de García Márquez, como es Ariel Castillo.

En 2015 en la revista “Vallenatología, número 2”, de la Universidad Popular del César, aparece el ensayo *La presencia de la cultura vallenata en la obra de García Márquez*, del crítico literario Hernando Motato.

Hasta el momento estos son los estudios en torno a la música del Caribe que han aparecido sobre la vida y obra de García Márquez.

2.2 ANTECEDENTES

La tesis del maestro Bernardo Ciro,² de la Universidad de Antioquia titulada “Etnografía musical en busca de los relatos y cantos del río Magdalena” permitió conocer a fondo algunos ritmos de la ribera colombiana, no solo en el aspecto musical sino también en lo vivencial, ya que narra la experiencia de una investigación etnográfica.

La tesis de Oscar Cortés Pinto³ de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, denominada “Rimas: el lenguaje a través del arte”, proporcionó una nueva perspectiva sobre la musicalidad que tiene la lengua española, y la dificultad que

² CIRO Bernardo, Universidad de Antioquia, tesis que otorga el título de Maestro en Artes (2015)

³ CORTÉS Oscar, Universidad Autónoma de Bucaramanga, tesis que otorga el título de maestro en música (2013)

se tiene a la hora de musicalizar textos teniendo en cuenta la limitación de una acentuación correcta.

El proyecto de investigación de los licenciados Nathalia Pico y Diego Rueda, llamado⁴ “Kamko, guía de iniciación musical teórico – práctica al pito atravesao”, realizada en Bucaramanga de la Universidad Industrial de Santander, permitió visualizar en una cartilla didáctica términos folclóricos y bases musicales de algunos ritmos de la región caribe. También aportó elementos visuales atractivos para el aprendizaje y la comprensión de la teoría, historia y práctica inicial de un instrumento autóctono colombiano como lo es el pito atravesao.

La tesis de grado del licenciado Ferney Toloza⁵ de la Universidad Industrial de Santander de Bucaramanga, que lleva por nombre “Manual de iniciación en el aprendizaje rítmico de los cuatro aires más representativos de la música vallenata” (son, paseo merengue y puya) por medio de instrumentos típicos (caja y guacharaca) e instrumentos anexos (conga y timbal) que, a manera de cartilla permitió conocer bases rítmicas, instrumentos, organología e historia y da paso a la comprensión musical de los aires más característicos del vallenato.

El proyecto de grado del licenciado Sergio Uribe⁶ denominado “Recital: la tuba como solista en la música colombiana” de la ciudad de Bucaramanga, en la Universidad Industrial de Santander, resalta la tuba como instrumento principal, donde se profundiza sobre el ritmo de porro e invita a la búsqueda de nuevas sonoridades en la música colombiana, resaltando la importancia de hacer este tipo de música en la academia.

⁴ PICO Natalia, RUEDA Diego, Universidad industrial de Santander, tesis que otorga el título de Licenciado en música (2015)

⁵ TOLOZA Ferney, Universidad Industrial de Santander, tesis que otorga el título de licenciado en música (2015)

⁶ URIBE Sergio, Universidad Industrial de Santander, tesis que otorga el título de licenciado en música (2016)

La tesis de doctorado para el título de Doctor en didáctica de la Lengua y la literatura en la Universidad De Granada España de Antonio Fernández Ferrero⁷ titulado Aproximación a la poesía de Emily Dickinson: aplicaciones didácticas: traducción y musicalización de una selección de poemas mínimos de 1862 realiza una investigación y análisis detallado de cada poema del autor, con propuestas metodológicas para la adaptación de cada texto, utilizando la musicalización como recurso didáctico al crear una especial conexión con un determinado tipo de música.

Proyecto de grado para optar al título de Maestro en Música con Énfasis en Composición Comercial de la Universidad Javeriana realizado por Nicolás Eduardo Hernández Moya⁸ titulado La musicalización en la narrativa “el comienzo del mal” audiolibro, ensamble de contrabajo, maderas, piano, tambor alegre y secuencias texto tomado del primer capítulo del libro “del amor y otros demonios” Gabriel García Márquez 1994 esta tesis de doctorado me da claridad al abordar la estrecha relación del texto escrito por el novel colombiano y la música ya implícita en sus escritos.

La tesis doctoral La educación literaria y musical: un modelo interdisciplinar de innovación didáctica en educación secundaria obligatoria, bachillerato y enseñanzas artísticas de música realizada por Vicente- María Isabel Yagüe Jara⁹ de la Universidad de Murcia, España. Expone una investigación en la labor educativa que, valiéndose de la fortuna artística de las conexiones entre la literatura y la música, ha realizado una guía interdisciplinar de invención didáctica.

⁷ FERRERO-FERNANDEZ Antonio, Universidad de Granada (España) tesis que otorga el título de Doctor en didáctica de la Lengua y la literatura (2001)

⁸ MOYA-HERNANDEZ Nicolás Eduardo, Universidad Javeriana de Colombia, tesis que otorga el título de Maestro en Música con Énfasis en Composición Comercial (1994)

⁹ JARA- YAGUE Vicente María Isabel, Universidad de Murcia (España) tesis que otorga el título de Doctor en Educación literaria y musical (2012)

2.3 ACERCA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

La infancia de Gabriel García Márquez fue en la casa de sus abuelos, ocurrió en una Aracataca que se había poblado de extranjeros en las dos primeras décadas del siglo XX.¹⁰

Estos nuevos habitantes trajeron consigo los avances tecnológicos como el cine, la radio y los gramófonos. También fue la época de la europeización de la clase burguesa con lo que se hicieron frecuentes los bailes y los pianos de cola en los salones del pueblo.

La primera influencia musical fueron sus mismos padres, su madre Luis Santiago había tomado clases de piano por alrededor de tres años, dando uno que otro concierto en reuniones familiares y obras de caridad. Por otro lado, Gabriel Eligio, su padre, interpretaba el violín el cual había aprendido a tocar de una forma no académica. El vals Cuando el baile se acabó, fue el protagonista de múltiples serenatas y considerado la banda sonora de su historia de amor.

El mismo García Márquez confesó que la vocación por la música se le reveló en esos años de infancia gracias a la fascinación que le produjeron los cantos de los acordeoneros errantes que llegaban a Aracataca provenientes de toda la Provincia y que conoció de la mano de su abuelo materno. Por negativa de su abuela ni tuvo ni aprendió a tocar el acordeón. Sin embargo, se convirtió en cantante, pero no de vallenatos si no de tangos los que cantaba a todo pulmón. Era un gran admirador de Gardel, hasta el punto que se hacía vestir con sombreros de fieltro y bufandas de seda.

La familia abandona la casa de los abuelos y se traslada a Barranquilla. En esta ciudad y en compañía de su hermano Luis Enrique se apropia de numerosas

¹⁰ MÁRQUEZ-GARCÍA Gabriel. "vivir para contarla" Grupo editorial norma.2002

canciones del repertorio popular de la época, estos incluyen los boleros de Agustín Lara y la Sonora Matancera.

A los 15 años en el Liceo Nacional de Zipaquirá guiado por el maestro Guillermo Quevedo con las obras el carnaval de los animales, de Saint-Saëns y Pedro y el lobo, de Prokófiev, conoció la música clásica.

En la obra de Gabriel García Márquez se pueden contar más de 400 referencias musicales directas y otro centenar más indirectas (referencias). Tales fueron empleadas por el nobel con diferentes propósitos: desde la mera ambientación, pasando por juego de palabras, evocación e, incluso, definición de personajes.

“Tengo más discos que libros”¹¹ dijo García Márquez cuando le preguntaron en un entrevista sobre su amor por toda la música en general, desde un vallenato interpretado por su amigo Rafael Escalona, hasta la música majestuosa del barroco de Vivaldi. La amistad de Gabriel García Márquez con el juglar vallenato se basó en la admiración y el respeto por el trabajo impecable realizado por cada uno. El nobel se refiere a ello de la siguiente manera: “La música de Rafael Escalona está elaborada en la misma materia de los recuerdos”¹², y el juglar, a su vez, por allá en los años 50, le compartió historias que dieron pie a algunas de sus narraciones más reconocidas.

En el texto de William W. Megenney¹³, García Márquez expresa que en un viaje realizado en 1978 a Angola, de una manera repentina, tuvo un despertar a la realidad de su propia cultura; se dio cuenta que él había pasado por moldes afrocolombianos, estos habrían sido los causantes de muchos de sus momentos de inspiración y de sus gustos aparentemente irracionales que hacen parte vital de sus escritos. En este sentido se refiere él mismo así:

¹¹ EL PAIS. Este artículo apareció en la edición impresa del Miércoles, 1 de diciembre de 1982

¹² RAFAEL ESCALONA SEGÚN GARCÍA MÁRQUEZ, el TIEMPO. 29 de abril de 1998.

¹³ William W. Megenney “GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y EL CARIBE AFRONEGROIDE” 1986 Thesaurus tomo XLI.

“El viaje que hice por Angola es una de las experiencias más fascinantes que he tenido. Yo creo que partió mi vida por la mitad. Yo esperaba encontrarme en un mundo extraño, y desde el momento en que puse los pies allí, desde el momento mismo en que olí el aire, me encontré de pronto en el mundo de mi infancia, costumbres y cosas que yo había olvidado. Volví a tener, inclusive, las pesadillas que tenía en la niñez. ”¹⁴

2.3 FOLCLOR DE LA COSTA CARIBE COLOMBIANA

La región Caribe colombiana está conformada por los departamentos de: Atlántico, Bolívar, Córdoba, Cesar, Valledupar, Riohacha, Magdalena y San Andrés.

Se encuentra ubicada en el norte de nuestro país. Comprende desde el golfo de Urabá, al occidente, hasta la península de la Guajira, al oriente. A la par está comprendida entre las últimas alturas de las tres cordilleras, al sur, hasta el mar Caribe, al norte. Recibe su nombre de las aguas del mar que baña sus costas.¹⁵

Está constituida por diversos grupos humanos herederos de los: – Estirpes indígenas que hoy habitan la Guajira. -Los africanos negros que fueron traídos durante la colonia y que hoy habitan en las islas, costas y las riberas. -Los blancos españoles que migraron durante la conquista y la colonia.

¹⁴ William W. Megenney "GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y EL CARIBE AFRONEGROIDE" 1986 Thesaurus tomo XLI

¹⁵ Tomado de) colombiapatrimoniocultural.wordpress.com/region-caribe/

Ilustración 1. Mapa de la región caribe colombiana



Fuente: colombiapatrimoniocultural.wordpress.com/región-caribe

2.3.1 Cumbia. La cumbia es una expresión autóctona de la costa caribe colombiana, este es denominado como uno de los ritmos más reconocido, ha tenido un reconocimiento nacional e internacional a lo largo de los últimos años, “el ritmo verdadero es algo lento, asentado, y muy acompasado”¹⁶ el ritmo de cumbia cuenta con diferentes organologías estas están ligadas a el lugar donde sean interpretadas, existe la cumbia acompañada de acordeón, de gaita, de pito atravesado, y de orquesta.

La cumbia cuenta con un festival dedicado exclusivamente a este ritmo, dedicado al gran exponente de este ritmo José Barros celebrado en el Banco Magdalena. Los instrumentos de percusión que son utilizados en el conjunto tradicional de cumbia son: tambor llamador que es el encargado de marcar el contratiempo, tambor alegre su función es la del solista ya que cuenta con distintos timbres melódicos es el encargado de realizar repiques, entrando y saliendo de manera

¹⁶ FONTALVO Partacio. “El folklor musical de los litorales Colombianos” 115p.

libre, la tambora es la encargada de realizar los bajos y la maraca de marcar el tiempo.

Ilustración 2. Base rítmica de la cumbia

Cumbia

Allegreto (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 90 - 100$)

Tambora

Alegre

Q S F

Semilla

Llamador

Fuente: Gaiteros y Tamboleros

2.3.2 Bullerengue. Es la expresión del lado de Bolívar, córdoba y Urabá Antioquia, está conformado básicamente por tres aires: Fandango de lengua, chalupa y bullerengue sentao.

Se conforma organológicamente por el tambor alegre quien es el improvisatorio y el diálogo con la cantaora, las palmas y tablitas que marcan el tiempo y que por lo general las coristas las interpretan, el tambor llamador quien es el encargado el

contratiempo o destiempo y de ser la base guía de los demás instrumentos y cantantes, la semilla en este caso, es medio totumo con semillas de achira en su interior, solamente marcando el tiempo fuerte, no es muy común encontrar el guache o maraca, ya q la semilla da los brillos pero no se utiliza para adornar. El bullerengue es una danza efectuada solo por mujeres, es uno de los ritmos donde más se destaca la influencia africana.

La danza de este ritmo se hace de manera ritual cuando las jovencitas llegan a la pubertad ya que simboliza la fecundidad, sin embargo se han encontrado indicios que también se utilizaba en rituales fúnebres. En puerto escondido, córdoba, se realiza el festival del bullerengue.

Ilustración 3. Base rítmica de Bullerengue

Bullerengue

Andante (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 70 - 80$)

Tambora



Alegre



Semilla Tablas



Llamador



Fuente: Dvd de batería colombiana

2.3.3 Porro. El porro es un baile primitivamente danzado por los negros esclavos en torno de los tambores de forma coloquial llamados "Porros". El porro antiguo se

tocaba en la costa atlántica con instrumentos indígenas integrados con el ritmo que hacía un coro a través de palmas de las manos, repitiendo estribillos.

Existen dos variaciones de porros que han sido estudiadas por los folclorólogos de la música del caribe: el porro palitiao o gaita, con ritmo lento o el tapao¹⁷. El palitiao en cuya interpretación el bombo hace una pausa, en los estribillos y en algunos momentos se golpea en el aro con dos palitos que llevan el ritmo a manera de cencerro, razón por la cual lo llaman "palitiao". Por otra parte está "el tapao", llamado también "puya", en cuya interpretación jamás deja de sonar el bombo; y en donde a cada golpe se va tapando el parche opuesto con la mano, se oprime este parche para que no vibre más y a esta presión de la mano se le llama regionalmente tapar.

De allí se origina el nombre de porro tapao, que antiguamente se bailaba en forma suelta.

Ilustración 4. Base rítmica del porro

The image displays a musical score for the base rhythm of the porro, divided into two variations. The top variation is labeled 'Piatillos', 'Bombo', and 'Redoblante'. The bottom variation is labeled 'Piatillos Variaciones', 'Bombo Variaciones', and 'Redoblante Variaciones'. The score is written in 4/4 time and consists of three measures. The Piatillos part features a steady eighth-note pattern. The Bombo part shows a sequence of eighth notes with accents, and the Redoblante part provides a consistent eighth-note accompaniment. The bottom variation introduces changes in the Piatillos and Bombo parts, while the Redoblante part remains similar to the first variation.

Fuente: Pitos y Tambores

¹⁷ Tomado de <http://www.colombia.com/>

2.3.4 Tambora. Los ritmos de tambora son una expresión cultural de las regiones de la depresión momposina del departamento de Bolívar y se extiende por el Magdalena, es decir que estas regiones son más de tipo de la ribera y no costa. Sus cuatro aires más característicos son: la tambora tambora, guacherna, berroche y chande.

Es muy común encontrar entre regiones, ritmos con el mismo nombre y son diferentes rítmicamente, o encontrar los mismos ritmos pero con distinto nombre. El conjunto de tambora se conforma de tambor alegre, que en estas regiones se llama tambor currulao, quien es el encargado de improvisar y el dialogo con la cantaora, la tambora quien es la encargada de los bajos, también puede salir de su base rítmica e improvisar, palmas o tablitas que lleva el tiempo, por lo general las coristas son quienes las interpretan, el guache o maraca se ha visto últimamente incluido en este formato ya q aporta brillo sin embargo no es tradicional de estas regiones, y la cantaora quien es la protagonista y el lleva el dialogo con el currulao y los coristas. La tambora consta de 2 partes y cambia a bozá, la clave de la tambora es 3 3 2.

El cambio al bozá se hace a final de tema, cuando por lo general el o la cantaora hace el coro y los coristas responden con la segunda parte del mismo, el ritmo se acelera un poco debido a que cambia a berroche.

Ilustración 5. Base rítmica de la tambora

Tambora Tambora de San Martín de Loba

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 138-142$)

Tambora

Currulao

Semilla

Tablas

Fuente: Etnografía musical, en busca de los relatos y cantos del río Magdalena

2.3.5 Berroche. El berroche es el aire más alegre de la tambora que hace alusión al desorden y al juego como la misma palabra lo sugiere. Es un ritmo que incita al baile colectivo, a la charla, a la camaradería en los círculos de tambora.

Ilustración 6. Base rítmica del berroche

Berroche de San Martín de Loba

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 138-142$)

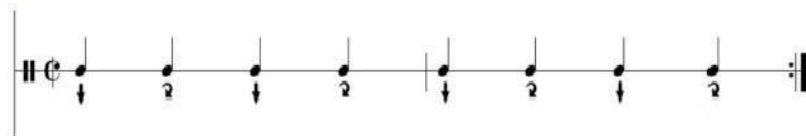
Tambora



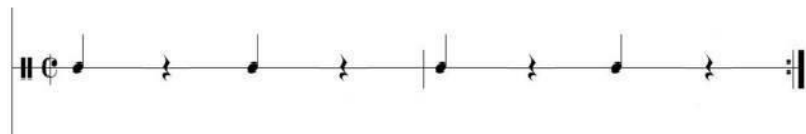
Currulao



Semilla



Tablas



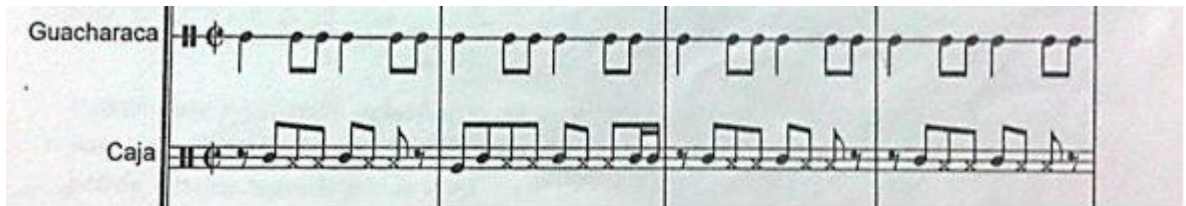
Fuente: Etnografía musical, en busca de los relatos y cantos del río Magdalena

2.3.6 Paseo Vallenato. El paseo vallenato es una narración cotidiana musicalizada por errantes caminantes que mientras se dirigían a su lugar de destino cantaban todo lo sucedido, lo que les agobiaba, lo que los hacía felices y lo que no los dejaba dormir.

La melodía, que recae en el acordeón o en la voz del juglar, se limita a comentar o adornar los sucesos diarios.

Claramente la representación de un pueblo cuyos orígenes son indígenas, africanos y europeos. La forma melancólica y pausada se debe a los indígenas, su percusión realizada por la guacharaca y la caja es gracias a los esclavizados africanos y a los europeos se le adeuda la tradición del romance, con estrofas de cuatro versos y décimas, y el acordeón alma de este

Ilustración 7. Base rítmica del Paseo Vallenato



Fuente: Vallenato, tradición y comercio

3. ADAPTACIONES

García Márquez nos revela en el libro ojos de perro azul un compañero que estará con todos al final de los días, una presencia inevitable: la muerte, desenmascarándola como una parte gemela de nuestro vivir.

En este compendio de cuentos se seleccionaron tres de ellos para ser adaptados: Eva está dentro de su gato (1947) Tubal cain forja una estrella (1948) Monólogo de Isabel viendo llover en macondo. (1955).

La muerte percibida en los sueños y luego famosa como práctica total del alma y del cuerpo, la muerte como una firme cercanía que nos dejar ver hasta qué punto nuestro oportuno ser está formado por aspectos distintos, mágicos y nunca imaginados.

3.1 ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO (CUMBIA)

Se cree que la palabra cumbia viene del vocablo africano cumbé, que significa celebración, festejo o jolgorio, es esta misma dicha que sintieron los habitantes de macondo al caer ese domingo las primeras gotas de lluvia, lluvia incesante que se encarga de hacer que Isabel cree un mundo irreal y atemporal en su mente. La conexión directa de la cumbia con la lluvia es que por esas venas de ríos que recorre el caribe se expandió el mestizaje, al llegar las negritudes por el mar y repartirse por toda la región. La cumbia Colombiana se centra en la mujer, esta es la encargada de cantarla, Isabel es la encargada de contarnos esta historia.

Fragmento seleccionado:

“Es viento de agua” “cuando llueve en mayo es señal que habrán buenas aguas” “es como si no fuera a escampar nunca” Vi a mi padre sentado en el mecedor, recostadas en una almohada las vértebras doloridas, y los ojos tristes, perdidos en el laberinto de la lluvia. Me acorde de las noches de agosto, en cuyo silencio maravillado no se oye nada más que el ruido milenario que hace la tierra girando en el eje oxidado y sin aceitar. Súbitamente Me sentí sobrecogida por una agobiadora tristeza.

Tabla 1. Análisis formal de Isabel viendo llover en Macondo

AIRE	CUMBIA			
FORMA	LIBRE			
TONALIDAD	G menor			
SECCIONES	A (Pregón)		B (Contestación)	
Nºde Compases	49			
ACORDES	A	I	B	Vm

Ilustración 8. Análisis estructural y armónico de Isabel viendo llover en Macondo

ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

Score Cumbia Vanessa Suárez Pinto

A (Pregón - Contestación)

Alto: Gm Cm Gm
 via mi pa dre sen ta do en el me se dor re cos ta do en u nal

Voice: **Motivo 1**

5 Dm Gm Cm Gm
 mo ha da via mi pa dre sen a do en el me se dor per dí dos en el la ber
 ver te bras do lo ri das

B (Coro - Contestación)

9 Dm Gm Dm
 rin to es tiem po de a gua cuan do llue ven ma yoes se ñal que ha bran
 con los o jos tris tes ma con do

14 Gm Dm Gm Cm
 bue nas a guas es co mo si no fue ra es cam par nun ca
 ma con do ma con do

19 Gm Cm Gm Dm Gm
 mea cor de de las no ches de a gos to si len cio ma ra vi lla do mas quel rui do mi le
 no se o ye na da

ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

Score

Cumbia

Vanessa Suárez Pinto

Alto

Voice

A (Pregón - Contestación)

Gm Cm Gm

via mi pa dre sen ta doen el me se dor re cos ta doen u nal

5 Dm Gm Cm Gm

A moha da via mi pa dre sen a doen el me se dor per di dos en el la ber

ver te bras do lo ri das

B (Coro - Contestación)

9 Dm Gm Dm

A rin to es tiem po de a gua cuan do llue ven ma yoes se ñal queha bran

con los o jos tris tes ma con do

14 Gm Dm Gm Cm

A bue nas a guas es co mó si no fue raes cam par nun ca

ma con do ma con do

19 Gm Cm Gm Dm Gm

A mea cor de de las no ches de a gos to si len cio ma ra vi lla do mas quel rui do mi le

no se o ye na da

2
24

ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

Cm Gm Dm Gm

A

ma rio que ha ce la tie rra gi ran do el je o xi da do es tiem po de a

y sin a cei tar

28

Dm Gm Dm

A

— gua cuan do llue ven ma yoes se ñal que ha bran bue nas a guas

ma con do ma con do

33

Gm Cm Gm

A

es co mo si no fue raes cam par nun ca

ma con do

40

D.S. al Coda

Gm Dm

A

Su-bi-ta-men-te me sen-ti so-bre-co-gi-da por u-na-a-

47

F Gm Gm

A

go-bia-do-ra tris-

3.2 EVA ESTÁ DENTRO DE SU GATO (BULLERENGUE)

Esta obra maestra del Premio Nobel de literatura, (1982) al igual que este ritmo tradicional tiene un cadencioso fraseo que nos liga con la muerte de una manera pausada pero delirante. Eva de una forma clara maldice a sus antepasados, le hubiese gustado tener una vida diferente, en el bullerengue si se es de una familia con un linaje de cantadoras se debe respetar y seguir con este, porque es un honor venir de una familia bullerenguera.

Es una historia oscura, tajante, mortuoriamente poética, así mismo es el canto del bullerengue donde su ritmo pausado marcado por una letra dolida generalmente nos conduce a la muerte. ¿Por qué las mujeres ofician de este canto y baile? Es un baile de ofrecimiento, es un ritual de fertilidad con los cuales sentencian el arraigo y tradición africana.

En el cuento este de García Márquez aparece una frase que permite dilucidar el acercamiento o la afinidad con esta expresión cultural del Caribe: “todo seguiría marchando con el mismo ritmo de antes”. La trascendencia de la muerte nos permite pensar en esta festividad en donde la bulla y la alegría encajan en el espíritu festivo de la tradición africana.

Ahora bien, García Márquez le concede una importancia a la música popular como elemento evocador de la nostalgia y esa nostalgia repercute del saber enorme que tenía el escritor sobre los ritmos del Caribe.

De ellos dice que representan una forma de literatura primitiva y que han tenido una influencia decisiva en su obra.

Fragmento seleccionado:

Más le hubiera valido ser fea. Maldijo a sus antepasados. Ellos tenían la culpa de su vigilia. Ellos, que habían transmitido esa belleza invariable, exacta, como si después de muertas las madres sacudieran y renovaran las cabezas para injertarlas en los troncos de las hijas. Era como si la misma cabeza, una cabeza sola, hubiera venido transmitiéndose, con unas mismas orejas, con igual nariz, con idéntica boca, con su pesada inteligencia, en todas las mujeres, quienes tenían que recibirla irremediablemente como un doloroso patrimonio de belleza.

Tabla 2. Análisis formal de Eva está dentro de su gato

AIRE	BULLERENGUE			
FORMA	LIBRE			
TONALIDAD	E menor			
SECCIONES	A (Pregón)		B (Contestación)	
Nºde Compases	42			
ACORDES	A	I – IV - I	B	I – V7 – I

Ilustración 9. Análisis estructural y armónico de Eva está dentro de su gato

EVA ESTA DENTRO SU GATO
Bullerengue

Vanessa Suárez Pinto

Score

Pregón Ad libitum A A (Estrofa)

Em Em B7 Em A sus

voz lei le lei le la mal di jo a sus an te pa sa

coro mas lehu bie ra va li do ser fe a **Motivo 2 (Estrofa)**

Motivo 1 (Coro)

6 Em B7 Em Am Em

A dos e llos te nian la cul pa de su vi gi lia

S mas lehu bie ra va li do ser fe a mas lehu bie ra va

11 B7 Em Am Em B7

A e llos queha bian tran mi ti doe sa be lle za

S li do ser fe a mas lehu bie ra va li do ser fe

16 Em Am Em B7 **Fine**

A in va ria ble e xae ta

S a mas lehu bie ra va li do ser fe a

EVA ESTA DENTRO SU GATO

Score

Bullerengue

Vanessa Suárez Pinto

Pregón Ad libitum **A** **A (Estrofa)**

Em Em B7 Em A sus

voz lei le lei le la mal di jo a sus an te pa sa

coro **B (Coro)**
mas lehu bie ra va li do ser fe a

6 Em B7 Em Am Em
A dos e llos te nian la cul pa de su vi gi lia

S mas lehu bie ra va li do ser fe a mas lehu bie ra va

11 B7 Em Am Em B7
A e llos queha bian tran mi ti doe sa be lle za

S li do ser fe a mas lehu bie ra va li do ser fe

16 Em Am Em B7 **Fin**
A in va ria ble e xac ta

S a mas lehu bie ra va li do ser fe a

B Intermedio Instrumental EVA ESTA DENTRO SU GATO **C** Em

A
 S

co mo si des pues de

A ²⁹ B7 Em B7 Em Am
 S

muer tas las ma_dres sa cu die ran y re no va ran ca be
 mas lehu bie ra va li do ser fe_a

A ³⁴ Em B7 Em Am Em
 S

__ zas pa rain ger tar lai la ra la lai lai__ le__
 mas lehu bie ra va li do ser fe_a mas lehu bie ra va

A ³⁹ B7 Em B7 D.S. al Fine Em
 S

en los tron cos de las hi__ jas
 li do ser fe_a

3.3 CAÍN FORJA UNA ESTRELLA (PORRO)

A la llegada de los españoles, cientos de tradiciones y patrones culturales fueron despojados de los aborígenes. Este acontecimiento representó un atentado a la identidad cultural de los nativos y abarcó, por supuesto, la expresión musical de los mismos. Es así como el porro, como ritmo autóctono sufrió un deceso en su esencia, ya que los instrumentos tradicionales fueron sustituidos por los que impusieron los europeos. La sombra de los conquistadores opacó la vida de un pueblo feliz y auténtico y trajo consigo la muerte de sus raíces. El relato base de esta adaptación musical tiene como protagonista, precisamente, la muerte, su presentimiento y la oscuridad que se apodera de la vida de un hombre.

Fragmento seleccionado:

Trató de levantar entre su pasado y su presente una trinchera de lirios. No. Pero ahora rodeado de este angustioso silencio, con los nervios hacia atrás, puedo sentir el ritmo lento, pausado, a veces imperceptible, que se deja oír débilmente como desde un pulmón lejano. Nada había en ella de extraordinario a no ser esa lentitud, ese ritmo dolido.

Tabla 3. Análisis formal de Caín forja una estrella

AIRE	PORRO TAPAO			
FORMA	CANCION			
TONALIDAD	D menor			
SECCIONES	A (Pregon - Coro)	Intermedio Instrumental	A	B (Pregon - Coro)
N° de Compases	50			
ACORDES	A	Im – Im - V7 - V7 – V7 – V7 – Im - Im	B	Im – Vim – Idim7 – V7

Ilustración 10. Análisis estructural y armónico de Caín forja una estrella

Score

Tubal Cain forja una estrella

Porro

Vanessa Suarez Pinto
Gabriel Garcia Márquez

A (Pregón - Contestación)

Alto

Alto

Motivo 1

Le - van - to en - tre su pa - sa - do y pre - sen - te

Ro - da - do de este an - gas -

U - na trin - che - ra de fi - rios -

6

Alto

Alto

tio - so si - len - cio

Sin - tien - do el rit - mo len - to

Con los ner - vios ha - cia a - tras

Pau - sa - do im -

12

Alto

Alto

Que se de - ja oír muy dé - bil - men - te

per - cep - ti - ble

Des - de un pul - món le - ja - no

20

Alto

Alto

1. 2.

Le - van - to en - tre su pa - sa - do y pre - sen - te

©

2
28 E7 Am

Tubal Cain forja una estrella

A Ro - dea - do de les telan - gus - tio - so si - len - cio Sin -
A U - na trin - che - ra de li - rios Con los ner - vios ha - cía la - tras

34 E7

A tien - do el rit - mo len - to Que se de - ja oír muy dé - bil - men - te
A Pau - sa - dolim - per - cep - ti - ble

40 Am (Pregón - Contestación) Fm

A Des - de un pul - món le - ja - no ha - bia en e - lla de - tra - or - di - na - rio
A Des - de un pul - món le - ja - no

46 E7

A E - sa len - ti - tud Len - ti - tud
A E - se rit - mo do - li - do Do - li - do

3.4 EL AMOR Y OTROS DEMONIOS (BERROCHE)

El berroche al igual que esta obra cargada de ritual, negritud, costumbres, y amor mezcla elementos irracionales, credos populares y modos de pensar típicos de las culturas tradicionales de esta época oscurantista en donde la iglesia católica tenía la verdad absoluta ejemplo: encerrar a una niña en un convento, en un calabozo, creyendo de manera fiel que se convertiría en un perro.

Esta novela sucede en una época influenciada por la cultura colono-española y la africana, culturas que son las encargadas que el berroche sea un ritmo ancestral que denota desorden colectivo, chisme, ese mismo chisme que circunda toda la misteriosa historia de Sierva María después de ser mordida por un perro en la plaza del pueblo.

El Berroche es una lucha entre tambores, que entran y salen de manera competitiva para improvisar, esta disputa interna la vive Delaure que esta entre ceder ante sus deseos carnales hacia Sierva María o pelear contra los espíritus por mantenerse devoto a sus creencias.

Fragmento seleccionado:

“sea lo que sea, dígamelo sin más latines” “Más bien, el perro debió morir por morderla a ella” “pero si tiene que morir ha de ser de lo que Dios disponga” “es como si se me hubiera muerto la mitad del cuerpo”.

“Después de los primeros insultos de la rabia no hay ninguno” “usted puede prohibirme lo que quiera y yo le cumplo” “lo malo es que no puede prohibirme lo que pienso” “en mi casa se hace lo que yo obedezco “Me lo dijo el corazón: era como una ranita enjaulada”

“cuando más transparentes es la escritura más se ve la poesía “ningún loco está loco si uno se conforma con sus razones “NO HAY MEDICINA QUE CURE LO QUE NO CURA LA FELICIDAD”

“soy dueña de la mitad de la cama” “mi pobre niña señor ya se está volviendo perro” “pero si no cree en mi le queda todavía un recurso: confié en Dios “siempre he entendido todo menos la muerte

Tabla 4. Análisis formal de El amor y otros demonios

AIRE	BERROCHE								
FORMA	CANCION								
TONALIDAD	G Mixolidio								
SECCIONES	B (Coro)	A (Estrofa)	B	A	B	A	B	A	B
N° de Compases	53								
ACORDES	A	I – VII			B	I – VII			

Ilustración 11. Análisis estructural y armónico del Amor y otros demonios

DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS

Berroche

Vanessa Suarez Pinto
Gabriel García Márquez

Score

B (Coro) F G F G

Alto

Motivo 1 (Coro)

Voice

Del a - mor y o - tros - de - mo - Del a - mor y o - tros - de - mo - Del a -

4 F G F G F A (Estrofa) G

A

Motivo 1 (Estrofa)

Se - a lo que se - a di - ga - me - lo sin la - ti - nes el pe -

mor y o - tros - de - mo - Del a - mor y o - tros - de - mo - nios...

8 F G G F

A

rro de - bió mo - rir por mor - der - la a e - lla si tie - ne que mo - rir lo que Dios dis - pon - ga co - mo

12 G F F G

A

si se hu - bie - ra muer - to la mi - tad del cuer - po

Del a - mor y lo - tros - de - mo - Del a -

15 F G F G F G

A

Lue - go

mor y lo - tros - de - mo - Del a - mor y lo - tros - de - mo - Del a - mor y lo - tros - de - mo - nios...

A

de los pri-me - ros in - sul - tos de ra-bia pue-de pro - hi - bir - me lo que quie-ra y yo cum-plo lo ma -

A

lo es que no pue-de pro - hi - bir-me lo que pien-so en mi ca-sa se ha-ce lo que yo o-be-dez - co

Del a -

A

mor ylo-tros-de-mo - Del a - mor ylo-tros-de-mo - Del a - mor ylo-tros-de-mo - Del a -

A

Me lo di-jo,el co-ra-zón e-ra co-mo,u-na ra-ni-ta cuan-to mas trans-pa-ren-te mas lin -

mor ylo-tros-de-mo - nios

A

da la po-e-sí-a nin-gún lo-co es-ta lo-co si,u-no se con-for - ma na-da cu-ra lo que la fe-li-ci -

DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS

3

A

37 F G F G

dad no cu - ra

Del a - mor ylo - tros - de - mo - Del a - mor ylo - tros - de - mo - Del a -

A

40 F G F G F G

Yo soy due-ña de la mi - tad de la ca - ma ay mi

mor ylo - tros - de - mo - Del a - mor ylo - tros - de - mo - nios

A

44 F G G F

ni - ña se - ñor ya se es - tá vol - vien - do pe - rro y si no me cre - e pues se - ñor con - fi - e en Dios Siem - pre

A

48 G F F G F G

he en - ten - di - do to - do me - nos la muer - te

Del a - mor ylo - tros - de - mo - Del a - mor ylo - tros - de - mo - Del a -

A

52 F G F G

mor ylo - tros - de - mo - Del a - mor ylo - tros - de - mo - nios

3.5 CIENTO AÑOS DE SOLEDAD (TAMBORA)

La novela homónima fue publicada en 1967 y relata el inicio, la evolución y la decadencia de Macondo, un pueblo ilusorio del Caribe Colombiano. Estructurada como una saga familiar, la historia del linaje de los Buendía se desarrolla por más de cien años y a lo largo de seis generaciones.

La pieza aquí citada, al igual que la narración del Nobel, recrea escenas de la vida cotidiana en un ecosistema costero y fluye como el agua del Magdalena a través de generaciones ya que se construye sobre el ritmo más representativo de las riveras de dicho río.

Fragmento seleccionado:

En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. En las noches de invierno, mientras hervía la sopa en la chimenea, añoraba el calor de su trastienda, el zumbido del sol en los almendros polvorientos, el pito del tren en el sopor de la siesta, lo mismo que añoraba en Macondo la sopa del invierno de la chimenea, los pregones del vendedor de café y las alondras fugaces de la primavera. Aturdido por dos nostalgias enfrentadas como dos espejos, perdió su maravilloso sentido de la irrealidad, hasta que terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo, que olvidaran cuanto él les había enseñado del mundo y del corazón humano, que se cagaran de Horacio y que en cualquier lugar en que estuvieran recordaran siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera.

Tabla 5. Análisis formal de Cien años de soledad

AIRE	TAMBORA							
FORMA	CANCION							
TONALIDAD	C menor							
SECCIONES	B (Coro)	A (Estrofa)	B	A	B	A	B	Coda (Cambio de ritmo a berroche)
N° de Compases	41							
ACORDES	A	I – V7			B	I – V7		

Ilustración 12. Análisis estructural y armónico de Cien años de soledad

Score

Cien años de soledad

Tambora

Vanessa Suarez Pinto
Gabriel Garcia Márquez

Motivo 1

Alto 1

Alto 2

A1

A2

A1

A2

©

Score

Cien años de soledad

Tambora

Vanessa Suarez Pinto
Gabriel García Márquez

Alto 1

Alto 2

B (Coro)
Cm

G7

A 1

A 2

Cm

A (Estrofa)

G7

A 1

A 2

C

G7

©

2 Cien años de soledad

A1

A2

A1

A2

A1

A2

A1

A2

3.6 POEMA A UNA COLEGIALA INGRÁVIDA (PASEO VALLENATO)

La cotidianidad contada por hombres al caminar hacia sus oficios del campo, es el pilar del paseo vallenato. Este tema se basa en uno de los escasos poemas escritos por García Márquez en el cual una jovencita que va a la escuela es la musa que conduce hacia una sentida melodía cíclica de fácil recordación.

Fragmento seleccionado:

Al pasar me saluda y tras el viento que da al aliento de su voz temprana en la cuadrada luz de una ventana se empaña, no el cristal, sino el aliento Es tempranera como una campana. Cabe en lo inverosímil, como un cuento y cuando corta el hilo del momento vierte su sangre blanca la mañana. Si se viste de azul y va a la escuela, no se distingue si camina o vuela porque es como la brisa, tan liviana que en la mañana azul no se precisa cuál de las tres que pasan es la brisa, cuál es la niña y cuál es la mañana.

Tabla 6. Análisis formal de Poema a una colegiala ingrávida

AIRE	PASEO VALLENATO								
FORMA	CANCION								
TONALIDAD	Bb Mayor								
SECCIONES	Introducción	A (Estrofa)	B (Coro)	Intermedio (Impro)	A	B	Impro	A	B
N° de Compases	77								
ACORDES	A	I - I - V7 - V7 - I - I		B	IV - I - V7 - I				

Ilustración 13. Análisis estructural y armónico de Poema a una colegiala ingrávida

Alto

Soneto matinal a una colegiala ingrávida.

Paseo Vallenato

Vanessa Suárez Pinto
Gabriel García Marquez

Intro. Instrumental
Chords: B \flat , F7
Dynamics: *mf*

Motivo Principal

A (Estrofa)
Chords: B \flat , F7, B \flat

5 sar me sa-lu-da y tras el vien-to que-da, el a-lien-to de su voz tem-pra-na en la cua-dra-da luz de u-na ven-

10 F7 B \flat F7
ta-na se, em-pa-ña no, el cris-tal si-no, el a-lien-to en la cua-dra-da luz de u-na ven-ta-na se, em-pa-ña

15 B \flat Tacer la vez B (Coro) B \flat F7
no, el cris-tal si-no, el a-lien-to vis-te de la-zul y va la les-cue-la no se dis-tin-gue si ca-mi-nalo

20 B \flat E \flat B \flat F7 B \flat
vuc-la Si se vis-te de la-zul y va la les-cue-la no se dis-tin-gue si ca-mi-nalo vuc-la

25 B \flat Intermedio Instrumental. F7 B \flat F7
Circulo armónico de letra A

31 B \flat B \flat F7
A' (Estrofa)
Es tem-pra-ne-ra co-mo u-na pa-na Ca-be, en lo in-ve-ro-si-mil co-mo un

36 B \flat F7 B \flat
cuen-to y cuan-do cor-ta, el hi-lo del mo-men-to vier-te su san-gre blan-ca la ma-ña-na y cuan-do

Alto

Soneto matinal a una colegiala ingrávida.

Paseo Vallenato

Vanessa Suárez Pinto
Gabriel García Marquez

Intro. Instrumental

mf *f* Al pa -

5 **A (Estrofa)** B \flat F7 B \flat

sar me sa-lu-da y tras el vien-to que-da el a-lien-to de su voz tem-pra-na en la cua-dra-da luz de u-na ven-

10 F7 B \flat F7

ta-na se-em-pa-ña no el cris-tal si-no el a-lien-to en la cua-dra-da luz de u-na ven-ta-na se-em-pa-ña

15 B \flat E \flat B (Coro) B \flat F7

no el cris-tal si-no el a-lien-to vis-te dela-zul y vala lales-cue-la no se dis-tin-gue si ca-mi-nalo

20 B \flat E \flat B \flat F7 B \flat

vue-la Si se vis-te dela-zul y vala lales-cue-la no se dis-tin-gue si ca-mi-nalo vue-la

25 B \flat F7 B \flat F7

Intermedio Instrumental. Circulo armónico de letra A

31 B \flat B \flat F7 **A' (Estrofa)**

Es tem-pra-ne-ra co-mo u-na pa-na Ca-be en lo in-ve-ro-si-mil co-mo un

36 B \flat F7 B \flat

cuen-to y cuan-do cor-ta el hi-lo del mo-men-to vier-te su san-gre blan-ca la ma-ña-na y cuan-do

F7 Soneto matinal a una colegiala ingrátula. E♭
B (Coro)

2
41

cor - ta, el hí - lo del mo - men - to vier - te su san - gre blan - ca la ma - ña - na Si se vis - te de a - zul y va a la es -

B♭ F7 B♭ E♭ B♭

46

cue - la no se dis - tin - gue si ca - mi - na, o vue - la Si se vis - te de a - zul y va a la es - cue - la no se dis -

F7 B♭ B♭

51

tin - gue si ca - mi - na, o vue - la

Improvisación Instrumental.
Círculo armónico de letra A

B♭ F7 B♭

56

En la ma -

F7 B♭

61

ña - na, a - zul no se pre - ci - sa cual de las tres que pa - san es la bri - sa En la ma - ña - na, a - zul no se pre -

F7 B♭ E♭ B♭

66

ci - sa cual de las tres que pa - san es la bri - sa Cual es la ni - ña, y cual es la ma - ña - na Cual es la

F7 B♭ E♭ B♭ F7 *rit.*

71

ni - ña, y cual es la ma - ña - na Cual es la ni - ña, y cual es la ma - ña - na Cual es la ni - ña, y cual es la ma -

B♭ B♭6

76

ña - na

4. CONCLUSIONES

La más arraigada cultura popular de la costa Caribe se hace presente tanto en los ritmos propios de la zona escogidos para este trabajo, como en la obra de Gabriel García Márquez. Por ello, fue sencillo establecer la intersección entre la música y la literatura como dos expresiones artísticas complementarias que constituyen un patrimonio cultural invaluable para nuestro país.

Es imperante la necesidad de identificar nuestros valores como pueblo auténtico, así como de divulgar cada uno de los elementos culturales que nos definen. El trabajo realizado permitió indagar en nuestro pasado, a través de la investigación de la obra de nuestro Nobel de Literatura y su permeabilidad con el entorno musical pintoresco de la tierra que lo vio crecer. Se presenta, de esta manera, a la música como un canal perpetuador de la voz de una región donde cada nota escrita despliega sus alas y se eleva por encima de una época.

Se requiere de un mayor compromiso por parte de la academia en el enriquecimiento de las músicas tradicionales colombianas, ya que fue necesaria una ardua labor de consulta por fuera de las cátedras impartidas en el claustro universitario para poder desarrollar este trabajo. Se sugiere la inclusión de menos referentes foráneos de cultura y, en cambio, de más referentes nativos que den cuenta de nuestro origen

BIBLIOGRAFIA

ALDANA, Velásquez Adriana. POLANCO, Amalia. Caribe mediático y musical. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá 2008. 37-58p.

CABO, Juan Gustavo. García Márquez y la música: contar cantando (De los cantos vallenatos a las seis suites para chelo solo de Bach). Anales de la literatura hispanoamericana, número 25. Servicio de publicaciones, UCM Madrid 1996. 255-261p.

CIRO, Bernardo. “Etnografía musical en busca de los relatos y cantos del río Magdalena” de la Universidad de Antioquia titulada, 2015.

CONVERS, Leonor. OCHOA, Federico. Gaiteros y tamboreros. Material para abordar el estudio de la música de gaitas de san Jacinto, Bolívar (Colombia). Bogotá. Editorial: Pontificia Universidad Javeriana. 2007.

CORTÉS, Oscar. “Rimas: el lenguaje a través del arte” Universidad Autónoma de Bucaramanga. 2014.

FERNANDEZ, Laura. Iniciación a la gaita larga. Universidad Industrial de Santander 2009. 142 p. (monografía)

FONTALVO, Partaccio. El folklor musical de los litorales Colombianos. Universidad colegio mayor de Cundinamarca. Santafé de Bogotá. 1995.

GONZALEZ Héctor. Vallenato, tradición y comercio. Universidad del valle. Cali. Colombia. 2007.

NOGUEIRRA, Ángel. "Valledupar, una ciudad de la memoria y la hospitalidad". Gabo: ritmo, percusión y voces. Ministerio de cultura, 2001. 119-134p.

OÑATE, Julio. "Bajo el cielo e´Valledupar" historias detrás del canto vallenato 2. 2010, Colombia, editorial maremágnum.2010.

PARDO, Mauricio. Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Colección textos de ciencias humanas. Universidad del rosario. Bogotá, 2009. 26-36p.

RAMA, Ángel. "El puesto de Gabriel García Márquez", 1983. Incluido en el volumen colectivo editado por J. G. Cobo Borda: G. G. M. Testimonio sobre su vida. Ensayos sobre su obra, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992. 68-69p.

VALENCIA, Victoriano. "Pitos y Tambores" cartilla de iniciación musical. Plan nacional de música para la convivencia. Ministerio de cultura Republica de Colombia.

D´AMICO, Leonardo. "La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio-cultural". Actas del cuarto congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular. Italia. 11- 30p.

ANEXOS

Anexo A. Partituras de las obras

ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

Score

Cumbia

Vanessa Suárez Pinto

%

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Alto, Voice, Tambora, Alegre, Llamador, and Semilla. The second system includes staves for A, D. S. 1, D. S. 2, C. Dr., and Mrcs. The Alto and Voice staves are in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The instrumental staves (Tambora, Alegre, Llamador, Semilla, D. S. 1, D. S. 2, C. Dr., Mrcs.) are in common time. The lyrics are written below the vocal staves.

Alto
via mi pa dre sen ta doen el me se dor re cos ta doen u nal

Voice

Tambora

Alegre

Llamador

Semilla

A
moha da via mi pa dre sen a doen el me se dor per di dos en el la ber
ver te bras do lo ri das

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

2
9

A

rin to es tien po de a gua cuan do lue ven ma
con los o jos iris tes ma con do

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

13

A

— yoes se ñal qucha bran buc nas a guas es co mo si no
ma con do

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

3

17

A

fue raes cam par nun ca mea cor de de las no ches de a gos

ma con do

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

21

A

to si len cio ma ra vi lla do mas quel rui do mi le ma rio que ha ce la tic

no se o ye na da

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

4
25

A

— rra gi ran doel e jeo xi da do es tiem po de a gua
y sin a cei tar ma con do

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

25

A

cu an do lluc ven ma yoes se ñal quecha bran buc nas a guas
ma con do

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

29

⊘

⊘

⊘

⊘

⊘

⊘

ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

4
25

A

— rra gi ran doel e jeo xi da do es tiem po de a gua

y sin a cei tar ma con do

25

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

25

A

cuan do lluc ven ma yoes se ñal qucha bran buc nas a guas

ma con do

29

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

29

ISABEL VIENDO LLOVER EN M^o CONDO

5

33

A

es co mo si no fue rac es cam par nun ca

ma con do

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

38

A

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

6
43 **D.S. al Coda** ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO

A

Su - bi - ta - men - te me sen - tí so - bre - co - gi - da por u - na a - go - bia - do -

43

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

43

A

ra tris - te

48

D. S. 1

D. S. 2

C. Dr.

Mrcs.

48

The image shows a musical score for a piece titled "ISABEL VIENDO LLOVER EN MACONDO". The score is arranged in systems. The first system (measures 43-47) features a vocal line (A) with lyrics "Su - bi - ta - men - te me sen - tí so - bre - co - gi - da por u - na a - go - bia - do -". Above the vocal line, there is a "D.S. al Coda" instruction and a triplet of eighth notes. Below the vocal line are staves for D. S. 1, D. S. 2, C. Dr., and Mrcs. The second system (measures 48-50) features a vocal line (A) with lyrics "ra tris - te". Below it are staves for D. S. 1, D. S. 2, C. Dr., and Mrcs. The score concludes with a double bar line at the end of the second system.

EVA ESTA DENTRO SU GATO

Score

Bullerengue

Vanessa Suárez Pinto

A 

voz
lei le lei le la mal di jo

coro
mas lehu bie ra va li do ser fe — a

tambora

alegre

Maracas

llamador



The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line (voz) starts with a melodic phrase 'lei le lei le la' followed by a rest, then 'mal di jo'. The chorus line (coro) has a rhythmic accompaniment and lyrics 'mas lehu bie ra va li do ser fe — a'. The percussion parts include tambora (marked with 'x' for accents), alegre (a rhythmic pattern of eighth notes), maracas (a steady eighth-note pattern), and llamador (a steady eighth-note pattern).

5

A a sus an te pa sa dos e llos te nian la cul

S mas lehu bie ra va li do ser fe a

D. S.

D. S.

Mrcs.

C. Dr.

9

A pa de su vi gi lia e llos queha bian tran mi

S mas lehu bie ra va li do ser fe a

D. S.

D. S.

Mrcs.

C. Dr.

13

A ti doe sa be lle____ za in va ria ble

S mas lehu bie ra va li do ser fe____ a

13

D. S.

13

D. S.

13

Mrcs.

13

C. Dr.

17

A e xac ta **Fine** **B**

S mas lehu bie ra va li do ser fe____ a

17

D. S.

17

D. S.

17

Mrcs.

17

C. Dr.

22

A

S

22

D. S.

22

D. S.

22

Mrcs.

22

C. Dr.

C

28

A

S

28

D. S.

28

D. S.

28

Mrcs.

28

C. Dr.

co mo si des pues de muer tas las ma dres

mas lehu bie ra va li do ser fe _

EVA ESTA DENTRO SU GATO

5

32

A sa cu die ran y re no va ran ca be zas

S a mas lehu bie ra va li do ser fe

32

D. S.

32

D. S.

32

Mrs.

32

C. Dr.

36

A pa rain ger tar lai la ra la lai lai le

S a mas lehu bie ra va li do ser fe

36

D. S.

36

D. S.

36

Mrs.

36

C. Dr.

40 **D.S. al Fine**

A en los troncos de las hijas

S a

40

D. S.

40

D. S.

40

Mrcs.

40

C. Dr.

Score

Tubal Cain forja una estrella

Porro

Vanessa Suarez Pinto
Gabriel García Márquez

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts are on the top two staves, and the instrumental parts are on the bottom six staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The score begins with a repeat sign. The vocal parts enter with lyrics in Spanish. The instrumental parts include a rhythmic accompaniment for the drum set and a melodic line for the trumpet.

Alto *ff* e - van - to en - tre su pa - sa - do y pre - sen - te _____ Ro -

Alto *ff* U - na trin - che - ra de li - rios...

Clarinet in B \flat

Trumpet in B \flat

Baritone (T.C.)

Tuba

Cymbals

Drum Set *ff*

©

2

Tubal Cain forja una estrella

deca - do de es - te an - gus - tio - so si - len - cio _____ Sin - tien - do _____ el

Con los ner - vios ha - cia a - tras

Λ

A

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

Bar.

Tuba

Cym.

D. S.

fff

fff

fff

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Tubal Cain forja una estrella'. It features vocal parts and a brass section. The vocal parts are for Alto (Λ) and Tenor (A). The Alto part has lyrics: 'deca - do de es - te an - gus - tio - so si - len - cio _____ Sin - tien - do _____ el'. The Tenor part has lyrics: 'Con los ner - vios ha - cia a - tras'. The brass section includes B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Baritone (Bar.), Tuba, Cymbal (Cym.), and Double Bass (D. S.). The D. S. part has a dynamic marking of *fff* (fortissimo) and includes a '+' sign above some notes. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The Alto part starts with a fermata over the first measure. The Tenor part starts with a fermata over the first measure. The B♭ Cl. part has a fermata over the first measure. The B♭ Tpt. part has a fermata over the first measure. The Bar. part has a fermata over the first measure. The Tuba part has a fermata over the first measure. The Cym. part has a fermata over the first measure. The D. S. part has a fermata over the first measure. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The Alto part starts with a fermata over the first measure. The Tenor part starts with a fermata over the first measure. The B♭ Cl. part has a fermata over the first measure. The B♭ Tpt. part has a fermata over the first measure. The Bar. part has a fermata over the first measure. The Tuba part has a fermata over the first measure. The Cym. part has a fermata over the first measure. The D. S. part has a fermata over the first measure.

Tubal Cain forja una estrella

3

10

A

rit - mo len - to _____ Que se de - ja oír muy dé - bil - men - te _____

A

Pau - sa - do im - per - cep - ti - ble _____

10

B♭ Cl.

10

B♭ Tpt.

Bar.

Tuba

10

Cym.

10

D. S.

fff *fff*

15

A

A

Des - de un pul-món le - ja - no

B♭ Cl.

15

Tacet la vez

B♭ Tpt.

Bar.

Tuba

15

Cym.

15

D. S.

fff

fff

fff

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Tubal Cain forja una estrella'. The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the vocal line, starting at measure 15 with the lyrics 'Des - de un pul-món le - ja - no'. Below the vocal line are staves for B♭ Clarinet, B♭ Trumpet, Baritone, Tuba, Cymbals, and Double Bass. The B♭ Clarinet part has a 'Tacet la vez' instruction. The Double Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings of *fff* (fortissimo). The score includes repeat signs and a double bar line.

Tubal Cain forja una estrella

5

20

A

A

B♭ Cl.

B♭ Tpt.

Bar.

Tuba

Cym.

D. S.

1.

3

fff

fff

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Tubal Cain forja una estrella'. The score is arranged in a grand staff format with eight staves. The instruments are: A (Trumpet), A (Trumpet), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), B♭ Tpt. (B-flat Trombone), Bar. (Baritone), Tuba, Cym. (Cymbal), and D. S. (Drum Set). The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 20. The A staves are mostly silent, with a first ending bracket over the final measure. The B♭ Cl. and B♭ Tpt. staves have melodic lines with some triplets. The Bar. and Tuba staves provide harmonic support. The Cym. staff is silent. The D. S. staff features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings of *fff* (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for Tubal Cain forja una estrella, measures 25-30. The score includes vocal parts (A), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Baritone (Bar.), Tuba, Cymbal (Cym.), and Double Bass (D. S.).

Measures 25-30:

- Vocal (A):** *fff* Le - van - tolen - tre su pa - su - doly pre - sen - te _____ Ro -
- Vocal (A):** *ff* U - na trin - che - ra de li - rios -
- B♭ Cl.:** Rest in measure 25, then rests in measures 26-30.
- B♭ Tpt.:** Rest in measure 25, then rhythmic accompaniment in measures 26-30.
- Bar.:** Rest in measure 25, then rhythmic accompaniment in measures 26-30.
- Tuba:** Rest in measure 25, then rhythmic accompaniment in measures 26-30.
- Cym.:** Rest in measure 25, then rhythmic accompaniment in measures 26-30.
- D. S.:** *fff* Rhythmic accompaniment in measures 26-30.

Tubal Cain forja una estrella

7

30

A

dea - do de les - tefan - gus - tio - so si - len - cio _____ Sin - tien - do el

A

Con los ner - vios ha - cía - tras

30

B♭ Cl.

30

B♭ Tpt.

Bar.

Tuba

30

Cym.

30

D. S.

fff > *fff* > *fff* >

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Tubal Cain forja una estrella'. The score is written for a vocal ensemble and a brass section. The vocal parts include Soprano (A), Alto (A), and Bass (B♭ Cl.). The brass section includes B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Baritone (Bar.), Tuba, Cymbal (Cym.), and Double Bass (D. S.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The vocal lines have lyrics in Spanish. The instrumental parts feature rhythmic patterns, with the Double Bass part marked with a forte dynamic (*fff*) and accents (>). The page number 7 is in the top right corner, and the rehearsal mark 30 is placed at the beginning of each staff.

Tubal Cain forja una estrella

9

40

A

fff - da ha - bia en c - lla de ex - tra - or - di - na - rio

A

Des - de un pul - món k - ja - no

B♭ Cl.

40

B♭ Tpt.

40

Bar.

Tuba

40

Cym.

40

D. S.

fff

10

Tubal Cain forja una estrella

45

A

E - sa len - ti - tud E - se rit - mo do - li - do

A

45 *fff* Na - da na - da — Len - ti - tud Do - li - do

B♭ Cl.

45

B♭ Tpt.

Bar.

Tuba

45

Cym.

45

D. S.

fff *fff*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Tubal Cain forja una estrella'. The page is numbered 10 at the top left. The score is arranged in a system with eight staves. The top two staves are vocal parts (A) with lyrics in Spanish: 'E - sa len - ti - tud E - se rit - mo do - li - do'. The third staff is for B♭ Clarinet (B♭ Cl.) with lyrics: 'Na - da na - da — Len - ti - tud Do - li - do'. The fourth staff is for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), the fifth for Baritone (Bar.), and the sixth for Tuba. The seventh staff is for Cymbal (Cym.) and the eighth for Double Bass (D. S.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *fff* (fortissimo). There are also some performance markings like '+' and '>' under the D. S. staff. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Tubal Cain forja una estrella

11

50

A

A

50

B♭ Cl.

50

B♭ Tpt.

Bar.

Tuba

50

Cym.

50

D. S.

Detailed description: This is a musical score for tubular instruments. It consists of eight staves. The first four staves are for melodic instruments: A (Alto), A (Alto), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), and B♭ Tpt. (B-flat Trumpet). The fifth staff is for Bar. (Baritone). The sixth staff is for Tuba. The seventh staff is for Cym. (Cymbal). The eighth staff is for D. S. (Drum Set). The score is marked with a dynamic of 50 (mezzo-forte) at the beginning of each staff. The notation includes notes, rests, and bar lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

Score

Cien años de soledad

Tambora

Vanessa Suarez Pinto
Gabriel García Márquez

Alto 1

Alto 2

Conga Drums

Percussion

Cabasa

Cowbell

En ma - con - do no ha pa - sa - do na - da ni es - tá pa - san - do En ma - con - do no ha pa -

A1

A2

C. Dr.

Perc.

Cab.

C. Bl.

En las no - ches de in - vier - no mien - tras se her - via la so - nos - tal - gias en fren - ta - das co - mo si fue - ran es - cor - re - cor - da ran ya por si - em - pre que el pa - sa - do era sa - do na - da ni pa - sa - rá

©

2

Cien años de soledad

12

A1

A2

C. Dr.

Perc.

Cab.

C. Bl.

En ma - con - do no ha pa -

pa - los al - men-dros pol - vo - ri - en - tos el pi - to del tren so - fo - ca
 pe - jos re - cor - dan - do nos a to - dos se fue - ran ya de a - ca -
 men-ti-ra no hay ca - mi - no de re - gre - so ya no hay pri - ma - ve - ra an li-gua

18

A1

A2

C. Dr.

Perc.

Cab.

C. Bl.

sa - do na - da ni es - tá pa-san - do En ma - con - do no ha pa - sa - do na - da ni pa - sa - ra

Cien años de soledad

3

24 1, 2 3

A1 no ha pa - sa - o na... no ha pa - sa - o na no ha pa - sa -

A2 ni pa - sa - ra - a ni pa - sa - ra - a

C. Dr.

Perc.

Cab.

C. Bl.

30 *accel.*

A1 o na no ha pa - sa - o na no ha pa - sa - o na no ha pa - sa -

A2 ni pa - sa - ra - a ni pa - sa - ra - a

C. Dr.

Perc.

Cab.

C. Bl.

Cien años de soledad

4

36

A1

o na no ha pa - sa - o na no ha pa - sa - o na

A2

ni pa - sa - ra - a ni pa - sa - ra - a ni pa - sa - ra - a

C. Dr.

Perc.

Cab.

C. Bl.

DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS

Score

Berroche

Vanessa Suarez Pinto
Gabriel García Márquez

The musical score is arranged in a grand staff format with six parts: Alto, Voice, Tambora, Drum Set, Maracas, and Tablas. The Alto part consists of three measures of whole rests. The Voice part begins with a treble clef and a 7/8 time signature, followed by a melody in 4/4 time. The lyrics are: "Del a - mor y o - tros - de - mo - Del a - mor y o - tros - de - mo - Del a -". The Tambora part uses a double bar line with a cross symbol and includes the letters "I D B I D" under the notes. The Drum Set part includes the letters "A", "D", "Q", "T", and "A" under the notes. The Maracas and Tablas parts consist of rhythmic patterns of notes and rests.

A

Se-a lo que se - a dí-ga - me-lo sin la-ti-nes el pe-
mor y_o-tros-de-mo - Del a - mor y_o-tros-de-mo - nios

D. S.

D. S.

Mrcs.

A

rro de-bió mo-rir por mor - der-la a e - lla si tie - ne que mo-rir lo que Dios dis - pon - ga co-mo

D. S.

D. S.

Mrcs.

12

A

si se hu-bie - ra muer - to la mi - tad del cuer - po

Del a - mor y lo - tros - de - mo - Del a -

12

D. S.

D. S.

Mrs.

12

12

15

A

Lue - go

mor y lo - tros - de - mo - Del a - mor y lo - tros - de - mo - Del a - mor y lo - tros - de - mo - nios

15

D. S.

D. S.

Mrs.

15

15

18

A

de los pri-me - ros in - sul - tos de ra - bia pue-de pro - hi - bir - me lo que quie-ra y yo cum-plo lo ma-

D. S.

D. S.

Mrs.

18

22

A

lo es que no pue-de pro - hi - bir - me lo que pien-so en mi ca - sa se ha-ce lo que yo o-be - dez - co

Del a -

D. S.

D. S.

Mrs.

22

22

26

A



mor ylo - tros - de - mo - Del_ a - mor ylo - tros - de - mo - Del_ a - mor ylo - tros - de - mo - Del_ a -

26

D. S.



26

D. S.



26

Mrs.



26



29

A



Me lo di-jo. el co - ra - zón c - ra co - mo u - na ra - ni - ta cuan - to
mor ylo - tros - de - mo - nios_

29

D. S.



29

D. S.



29

Mrs.



29



A

32

mas trans-pa-ren-te mas lin-da la po-c-si-a nin-gún lo-co es-ta lo-co si u-no se con-for - ma na-da

D. S.

D. S.

Mrs.

32

32

A

36

cu-ra lo que la fe-li-ci-dad no cu - ra

Del a - mor y lo-tros-de-mo - Del a - mor y lo-tros-de-mo - Del a -

D. S.

D. S.

Mrs.

36

36

40

A

Yo soy due-ña de la mi-tad de la ca-ma ay mi

mor ylo-tros-de-mo - Del a-mor ylo-tros-de-mo - mos

40

D. S.

D. S.

Mrs.

40

40

44

A

ni - ña se-ñor ya se es - tá vol-vien-do pe-ro y si no me cre - e pues se - ñor con - fi - e en Dios Siem - pre

44

D. S.

D. S.

Mrs.

44

44

48

A

he - ten - di - do to - do me - nos la muer - le

Del a - mor y lo - tros - de - mo - Del a -

48

D. S.

D. S.

Mrs.

48

51

A

mor y lo - tros - de - mo - Del a - mor y lo - tros - de - mo - Del a - mor y lo - tros - de - mo - nios

51

D. S.

D. S.

Mrs.

51

51

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 48-50) features a vocal line (A) with lyrics 'he - ten - di - do to - do me - nos la muer - le' and a piano accompaniment. The second system (measures 51-53) features a vocal line (A) with lyrics 'mor y lo - tros - de - mo - Del a - mor y lo - tros - de - mo - Del a - mor y lo - tros - de - mo - nios' and piano accompaniment. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The vocal lines are marked with 'D. S.' (Da Capo) and 'Mrs.' (Mrs. part). The score includes various musical notations such as triplets, dynamic markings, and articulation marks.

Score

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.

Paseo Vallenato

Vanessa Suárez Pinto
Gabriel García Marquez

Musical score for the first system, featuring Alto, Cabasa, Bongo Drums, and Accordion. The music is in 4/4 time and B-flat major. The Alto part is a whole rest. The Cabasa and Bongo Drums parts are whole rests. The Accordion part begins with a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for the second system, featuring Alto (A), Cab. (Cab.), Bgo. Dr. (Bgo. Dr.), and Acc. (Acc.). The Alto part has a melodic line with lyrics: *ff* pa - sar me sa - lu - da, y tras el vien - to que - da, el a - lien - to de su voz tem - . The Cab. and Bgo. Dr. parts have rhythmic accompaniment. The Acc. part has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a *p* dynamic and a copyright symbol.

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.

2
9

A

pra - na en la cua - dra - da luz__ de u-na ven - ta - na se em - pa - a no el cris - tal__ si - no el a -

Cab.

Bgo. Dr.

ff

Acc.

13

A

lic - to en la cua - dra - da luz__ de u-na ven - ta - na se em - pa - a no el cris - tal__ si - no el a -

Cab.

Bgo. Dr.

ff

Acc.

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.
Tacer la vèz

3

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves. The instruments are: A (Vocal), Cab. (Cajón), Bgo. Dr. (Bongó/Drum), and Acc. (Acordeón). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 17 and ends at measure 20. The lyrics are: 'lic - to vis - te de la - zul y va la la es - cuc - la no se dis - tin - gue si ca - mi - nalo vuc - la Si se vis - te de la - zul y va la la es - cuc - la no se dis -'. The dynamics include *ff* (fortissimo) in measures 18 and 20. The score includes repeat signs and fermatas.

17
A
lic - to vis - te de la - zul y va la la es - cuc - la no se dis -

17
Cab.

17
Bgo. Dr.
ff

17
Acc.
ff

20
A
tin - gue si ca - mi - nalo vuc - la Si se vis - te de la - zul y va la la es - cuc - la no se dis -

20
Cab.

20
Bgo. Dr.
ff

20
Acc.

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.

4
24

A

tin - guc si ca - mi - nalo vuc - la

24

Cab.

24

Bgo. Dr.

ff

24

Acc.

p

28

A

28

Cab.

28

Bgo. Dr.

ff

28

Acc.

The image shows a musical score for a piece titled "Soneto matinal a una colegiala ingrávada." The score is arranged in two systems, each containing four staves. The first system covers measures 4 to 24, and the second system covers measures 28 to 32. The instruments are: A (voice), Cab. (Cajn), Bgo. Dr. (Bajo Drm), and Acc. (Acorn). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics "tin - guc si ca - mi - nalo vuc - la" are written under the first staff of the first system. Dynamics include *ff* (fortissimo) for the Bgo. Dr. and *p* (piano) for the Acc. in the first system, and *ff* for the Bgo. Dr. in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.

5

32

A

32

Cab.

32

Bgo. Dr.

32

Acc.

36

A

36

Cab.

36

Bgo. Dr.

36

Acc.

Es tem-pra - ne - ra co - mo,u-na pa - na Ca-be en lo,in-

ve - ro-si - mil co-mo,un cuen - to y euan-do cor - ta,el hi - lo del mo - men - to vier-te su

ff

p

ff

Soneto matinal a una colegiala ingrávida.

6
40

A

40 san - gre blan - ca la ma - ña - na y cuan - do cor - ta el hi - lo del mo - men - to vier - te su

Cab.

Bgo. Dr.

40 *ff*

Acc.

44

A

44 san - gre blan - ca la ma - ña - na Si se vis - te de a - zul y va a la es - cuc - la no se dis -

Cab.

Bgo. Dr.

44 *ff*

Acc.

The image shows a musical score for a piece titled "Soneto matinal a una colegiala ingrávida." The score is arranged in two systems, each containing four staves. The first system covers measures 40 to 43, and the second system covers measures 44 to 47. The vocal line (A) is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "san - gre blan - ca la ma - ña - na y cuan - do cor - ta el hi - lo del mo - men - to vier - te su" (measures 40-43) and "san - gre blan - ca la ma - ña - na Si se vis - te de a - zul y va a la es - cuc - la no se dis -" (measures 44-47). The guitar accompaniment (Bgo. Dr.) is in a bass clef and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a forte (*ff*) dynamic marking. The bass line (Cab.) is in a bass clef and consists of a steady eighth-note accompaniment. The piano accompaniment (Acc.) is shown in grand staff notation (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a forte (*ff*) dynamic marking.

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.

7

48

A

tin - gue si ca - mi - na o vuc - la Si se vis - te de a - zul y va a la es - cuc - la no se dis -

48

Cab.

48

Bgo. Dr.

ff

48

Acc.

52

A

tin - gue si ca - mi - na o vuc - la

52

Cab.

52

Bgo. Dr.

52

Acc.

The image shows a musical score for a piece titled "Soneto matinal a una colegiala ingrávada." The score is arranged in four systems, each containing four staves. The first system starts at measure 48. The top staff (A) is the vocal line, with lyrics: "tin - gue si ca - mi - na o vuc - la Si se vis - te de a - zul y va a la es - cuc - la no se dis -". The second staff (Cab.) is the Cava part, the third (Bgo. Dr.) is the Bongo Drum part, and the fourth (Acc.) is the Accordion part. The Bongo Drum part has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) starting at measure 50. The second system starts at measure 52 and continues the vocal line with the lyrics "tin - gue si ca - mi - na o vuc - la". The Cava, Bongo Drum, and Accordion parts continue their respective parts. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.

8
56

A

56

Cab.

56

Bgo. Dr.

ff

56

Acc.

60

A

60

Cab.

60

Bgo. Dr.

ff

60

Acc.

En la ma - ña - na a - zul no se pre - ci - sa cual de las

The image shows a musical score for a piece titled "Soneto matinal a una colegiala ingrávada." The score is arranged in two systems, each with four staves. The first system starts at measure 56 and ends at measure 60. The second system starts at measure 60 and ends at measure 64. The instruments are: A (Alto Saxophone), Cab. (Cajón), Bgo. Dr. (Bongos and Drums), and Acc. (Acoustic Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics include *ff* (fortissimo) for the Bgo. Dr. and Acc. parts. The lyrics "En la ma - ña - na a - zul no se pre - ci - sa cual de las" are written under the vocal line in the second system.

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.

9

64

A

64 tres que pa - san es la bri - sa En la ma - ña - na azul no se pre - ci - sa cual de las

Cab.

64

Bgo. Dr.

ff

64

Acc.

68

A

68 tres que pa - san es la bri - sa Cual es la ni - ña y cual es la ma - ña - na Cual es la

Cab.

68

Bgo. Dr.

ff

68

Acc.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 64 and the second at measure 68. Each system includes a vocal line (A), a guitar line (Cab.), a double bass line (Bgo. Dr.), and an accompaniment line (Acc.). The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The guitar and double bass lines are in a bass clef with the same key signature. The accompaniment line is a grand staff with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The lyrics are in Spanish and describe a morning sonnet about a pregnant schoolgirl. The music features a steady rhythm with some syncopation. The double bass and guitar parts have a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The accompaniment part has a consistent bass line with chords in the right hand.

Soneto matinal a una colegiala ingrávada.

10
72

A

72 ni - ña y cual es la ma - ña - na Cual es la ni - ña y cual es la ma - ña - na Cual es la

Cab.

Bgo. Dr.

72

Acc.

76 *rit.*

A

76 ni - ña y cual es la ma - ña - na

Cab.

Bgo. Dr.

ff

76

Acc.

p

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 72 and ends at measure 75. It features a vocal line (A) with lyrics, a guitar line (Cab.), a bass line (Bgo. Dr.), and an accompaniment line (Acc.). The second system starts at measure 76 and ends at measure 79. It features a vocal line (A) with lyrics, a guitar line (Cab.), a bass line (Bgo. Dr.), and an accompaniment line (Acc.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Spanish and describe a morning sonnet for a pregnant schoolgirl.