

**IDENTIDAD MUSICAL A TRAVÉS DEL FOLCLOR COLOMBIANO;  
APROPIACIÓN Y USO DE SUS ELEMENTOS EN COMPOSICIONES Y  
ARREGLOS PROPIOS**

**TRABAJO DE GRADO**

**ANA MARÍA ROMERO NAVARRO**

**ASESORES  
LEONOR CONVERS  
NICOLÁS OSPINA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES  
ÉNFASIS EN JAZZ Y MÚSICAS POPULARES / CANTO  
BOGOTÁ D.C  
2018**

## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>5</b>
<b>Objetivos .....</b>	<b>8</b>
General .....	8
Específicos .....	8
<b>Estado del arte.....</b>	<b>9</b>
Lucía Pulido .....	9
Claudia Gómez.....	9
Nicolás Ospina .....	10
Grupo Cimarrón.....	10
<b>Primera parte .....</b>	<b>11</b>
El folclor colombiano .....	11
Música de la costa Atlántica .....	12
Los Bailes Cantaos.....	12
La Tambora .....	13
El Bullerengue.....	14
Música del folclor Llanero.....	15
Los aires musicales llaneros.....	16
La tonada llanera .....	16
El pasaje llanero .....	17
<b>Segunda Parte.....</b>	<b>18</b>
Aproximación vocal al folclor colombiano.....	18
Repertorio, análisis y descripción .....	20
1. Anheló Llanero, composición .....	20
2. Luz , composición .....	23
3. Arbolito Sabanero, Arreglo de Tonada Llanera. ....	25
4. Corré Morenita, Arreglo de Tambora Tradicional. ....	27
5. Qué será de mí, Composición.....	30
6. Ven que estoy llorando, Composición .....	32
<b>Tercera parte.....</b>	<b>34</b>
Conclusiones.....	34
Referencias bibliográficas.....	35
Referencias discográficas.....	36
Referencias audiovisuales .....	37
<b>Documentos Anexos.....</b>	<b>38</b>
Anexo 1. Letra de <i>Anheló llanero</i> , composición. ....	38
Anexo 2. Frases melódicas de las partes A y B del pasaje <i>Anheló Llanero</i> . ....	39
Anexo 3. Letra de <i>Luz</i> , composición. ....	40
Anexo 4. Construcción melódica de las partes A y B del pasaje <i>Luz</i> . ....	41
Anexo 5. Estructura ritmo melódica de las partes A en el arreglo de <i>Arbolito Sabanero</i> , tonada llanera. Compases 24 - 57 .....	42
Anexo 6. Estructura ritmo melódica de las partes B en el arreglo de <i>Arbolito Sabanero</i> , tonada llanera. Compases 58- 90 .....	43

Anexo 7. Estructura armónica del arreglo de <i>Corré morenita</i> , parte A. ....	44
Anexo 8. Principales figuras rítmicas de los instrumentos de Tambora Tradicional.....	44
Anexo 9. Patrones rítmicos y variaciones de los instrumentos de Tambora. ....	45
Anexo 10. Forma de repartición de las estructuras rítmicas en la A, compases 28 al 30, del arreglo de <i>Corré Morenita</i> . ....	46
Anexo 11. Forma de repartición de las estructuras rítmicas en la B, compas 38 - 40, del arreglo de <i>Corré Morenita</i> . ....	47
Anexo 12. Letra de <i>Qué será de mí</i> , composición. ....	48
Anexo 13. Estructura ritmo - melódica de las frases en la parte A de <i>Qué será de mí</i> , composición.....	49
.....	<b>49</b>
Anexo 14. Letra de <i>Ven que estoy llorando</i> , composición. ....	50
Anexo 15. Progresión armónica de la parte A de <i>Ven que estoy llorando</i> . ....	51
.....	<b>51</b>
Anexo 16. Progresión armónica de la parte B de <i>Ven que estoy llorando</i> . ....	51
.....	<b>51</b>

- Score Anheló Llanero, composición y arreglo.
- Score Luz, composición y arreglo.
- Score Arbolito Sabanero, arreglo.
- Score Corré Morenita, arreglo.
- Score Qué será de mí, composición y arreglo.
- Score Ven que estoy llorando, composición y arreglo.

*"Las cosas solo son puras si uno las mira desde lejos. Es muy importante conocer nuestras raíces, saber de donde venimos, conocer nuestra historia, pero al mismo tiempo, tan importante como saber de dónde somos, es entender que todos, en el fondo, somos de ningún lado del todo y de todos lados un poco"*

Jorge Drexler

## Introducción

Uno de los más grandes retos de todo artista es encontrar la voz propia. En otras palabras, la búsqueda de su propia identidad, eso que quiere transmitir, su esencia; la voz que pretende ser no solamente única o diferente, sino verdadera. En mi experiencia como cantante este ha sido y continuará siendo un desafío permanente. Encontrar mi propia voz es un proceso lento que requiere de paciencia y que sin lugar a dudas va de la mano con la búsqueda personal y espiritual que me acompaña. Este camino, muchas veces oscuro y nublado, fue despejándose hacia el final de mi carrera universitaria. El primer atisbo de luz apareció con el deseo de componer mis propias canciones, acompañado de un inesperado encuentro con la música tradicional colombiana.

Siempre envidié la capacidad de creación de muchos compañeros, profesores y artistas en general; me sorprendía la naturalidad y facilidad con la que componían, pues para mí era un ejercicio difícil, que practicaba más por obligación que por placer. Se sentía forzado y antinatural, generando un resultado poco significativo. Aun así, algo me decía que con el tiempo llegaría la inspiración, la “musa”, un factor que, pensé, sería externo. Para mi sorpresa, ese elemento de creatividad siempre estuvo dentro y pude encontrarlo mediante el ejercicio de vivir. Las experiencias, los errores y aprendizajes, alegrías y tristezas, los libros, poesía y música, las personas y lugares que acompañaron este viaje, y un corazón unas cuantas veces remendado, son mi fuente clara y caudalosa de inspiración. Cuando compuse mi primera canción, que realmente surgió como una fuerza que me atravesaba, un canalizador de sentimientos, la necesidad de habla y expresión, supe que había empezado a encontrarme. Nada más propio que algo que nace con tanta fluidez y viene casi como un impulso instintivo. Nunca me había sentido tan real, tan involucrada, ni sensible a la hora de cantar. Este proceso de composición siguió dándose con naturalidad, pero el encuentro con la música colombiana fue el combustible que me hizo encontrar el rumbo en el que, al menos en esta etapa de mi vida, quiero explorar y dirigir mi música.

Mi amor por la música colombiana es aún más reciente que mi interés por componer y realmente no imaginé que fuera a ser tan importante en mi descubrimiento personal, como cantante y músico. Hasta el 2016 no había tenido mayor contacto la música de mi país; siempre me pareció interesante y diversa, pero me limitaba a escucharla. Entonces, como en un camino poco transitado que se bifurca frente a mí, ofreciendo un cambio y una nueva oportunidad, surge la pregunta: ¿Por qué nunca me he aproximado a la música colombiana? Siendo bogotana, creí que el folclor colombiano no era algo con lo que me pudiera relacionar. Al nacer y crecer toda mi vida en la capital me vi influenciada por música de otros países y muy poco por la música tradicional. Mi familia, también de Bogotá, no me heredó tampoco ninguna influencia folclórica salvo, quizás, la de la música llanera, una pasión y hobby de mis padres. Después de reflexionar sobre la respuesta a esa pregunta, tratando de encontrarle lógica a algo que por alguna razón sentía que carecía de sentido, concluí que el lugar de donde vengo no tiene por qué ser un limitante. Llevaba, hasta el momento, estudiando 5 años

una carrera fundamentada en el género Jazz<sup>1</sup> y aunque no pertenecía a su contexto, esto nunca me impidió estudiarlo o interpretarlo.

Fue entonces cuando, como un simple ejercicio, y por una extraña sensación y sentimiento de responsabilidad, tomé la decisión de escuchar y sumergirme conscientemente en la música colombiana. ¿Por dónde empezar? Lógicamente llegaron a mí los recuerdos y melodías de aquellos discos de música llanera que escuchaba repetidamente cuando pequeña, quizás hasta aborrecerla, por la influencia de mis padres. Fue una gran sorpresa verme tan fuertemente atraída e intrigada por el folclor de esta región, lo que me impulsó a tomar un siguiente paso que cambiaría por completo mi vida y mi proceso musical: viajar por Colombia y asistir a diferentes festivales musicales. Esa vívida experiencia de escuchar y sentir la música en su contexto fue el detonante de mi interés y apropiación de la tradición musical colombiana. Así, empecé a estudiar el cuatro llanero para aproximarme de otra manera, además del canto, al estudio del joropo.

Paralelamente, como una cuestión del destino, me ofrecieron la oportunidad de cantar en un grupo de Tambora, música tradicional de la región caribe colombiana. Sin haber tenido nunca una aproximación a esta música, acepté, saliendo de mí zona de confort y con el propósito de experimentar y atender esta necesidad de exploración de la música tradicional. Para esto me dediqué a escuchar mucha música de la región, familiarizarme con sus géneros y características. Me encontré con diferentes cantadoras de voces fuertes y expresivas, desarrolladas naturalmente dentro de su contexto. Esta aproximación tan diferente a lo que había sido el desarrollo de mi voz hasta entonces, me dio la oportunidad de explorar otras posibilidades vocales. Lo más importante de este proceso fue, sin embargo, comprender que puedo interpretar música colombiana, porque hago parte de ella.

En mi búsqueda, tuve la oportunidad de conocer y compartir con los músicos de la agrupación Golpe Malibú del municipio de Barranco de Loba, Bolívar, uno de los pueblos de la Depresión Momposina que comparte la tradición ancestral de los bailes cantados, más concretamente de la tambora. Empapándome de sus vivencias, sus historias, el golpe de sus tambores y los mensajes de sus canciones, pude compenetrarme con su música.

---

<sup>1</sup> Música creada principalmente por afroamericanos a principios del siglo XX a través de una fusión de elementos extraídos de músicas afro-americanas y tribales africanas. Ha tenido un profundo efecto en la cultura internacional, no sólo por su considerable popularidad, sino por el importante papel que ha desempeñado en la conformación de las muchas formas de música popular que se desarrollaron alrededor y fuera de ella. "Jazz". Def. *Grove Music Online - The New Grove Dictionary of Jazz*, 2da edición. 2002. Oxfordmusiconline.com.Web.



Cantando con la agrupación Golpe Malibú en el VIII Festival de tamboras y danzas folclóricas del Peñón, Bolívar. Junio 11, 12, y 13 de 2017

El 9 de junio de 2017 fui invitada por el mismo grupo a participar en el VIII Festival de tamboras y danzas folclóricas del Peñón, Bolívar. En septiembre de ese mismo año se llevó a cabo el Primer Festival Regional De Bailes Cantaos en el municipio de Barranco de Loba, al cual fui nuevamente invitada para cantar junto a Golpe Malibú. Estas fueron experiencias muy gratificantes que me llevaron a un significativo encuentro personal. En los demás viajes y festivales a los que asistí, no solo reconocí la belleza y riqueza de nuestras músicas tradicionales; entendí también que, sin importar la procedencia, el color de la piel, o nuestras diferencias culturales, todos somos uno y mientras haya respeto y ante todo amor por el arte, las barreras desaparecen.

De todos estos aspectos y descubrimientos que he venido teniendo en mi vida y carrera musical, germina mi proyecto de grado. Quise desarrollar una muestra acorde a mi proceso personal y artístico, un proyecto que me aportara y me siguiera incitando a la consolidación de mi identidad musical, planteándome nuevos retos en mi crecimiento vocal y reforzando la insaciable necesidad de conocer y aprender más sobre la música y sobre mi país. Con mi proyecto de grado busqué aprovechar los elementos característicos de algunos de los géneros de la música llanera y los bailes cantaos del caribe colombiano, teniendo en cuenta que son los que más me han influenciado y también los que he estudiado y escuchado con mayor detenimiento. La investigación y análisis de estos géneros me ayudaron a comprenderlos, interiorizarlos y utilizarlos como fuente de inspiración y exploración vocal y compositiva, añadiendo componentes propios que generaron sonoridades nuevas; una aproximación, un mestizaje, en este caso musical, que nos caracteriza a todos los colombianos y fundamenta nuestro diario vivir.

# Objetivos

## General

Utilizar elementos característicos de las músicas tradicionales colombianas, específicamente de las regiones Caribe y Orinoquia, en la composición de cuatro piezas musicales y dos arreglos de canciones tradicionales, a través del análisis de sus elementos característicos. Serán tomados como base los aires de tambora y bullerengue, del Atlántico colombiano y los géneros de tonada y pasaje, de la región llanera, incorporando elementos musicales propios influenciados por el jazz, desarrollados durante la carrera de Estudios Musicales.

## Específicos

- Escuchar, transcribir y analizar repertorio tradicional de los géneros tambora, bullerengue, pasaje y tonada, con el fin de reconocer los elementos que los identifican: instrumentación, forma, ciclos armónicos, melodijos, patrones rítmicos y letra.
- Explorar vocalmente las sonoridades y matices interpretativos de los diferentes géneros con el fin de interiorizarlos. Es importante tener presente que el fin de esta exploración no es imitar, el objetivo es aproximarse a la sonoridad del canto popular sin perder la identidad de la voz propia.
- Asumir un proceso de composición y creación de arreglos, teniendo en cuenta: La definición del aire, la elección de la métrica y tonalidad, el diseño del esquema formal, definición del formato, los aspectos literarios y la aplicación de las características encontradas fusionadas con elementos del jazz, el pop y músicas contemporáneas.



## Estado del arte

La fusión con el folclor colombiano no es algo nuevo en la escena musical. Desde hace muchos años artistas como Carlos Vives se interesaron por hacer nuevas versiones de canciones tradicionales, en este caso clásicos vallenatos, con un sonido, estilo y arreglos innovadores que generaron sonoridades frescas, muy atractivas a nuevos públicos por su elemento de fusión con otros géneros como el rock, pop, jazz entre otros. Para este proyecto investigue sobre músicos colombianos que han hecho cosas similares a lo que yo pretendía hacer. Fueron cuatro artistas los que tuvieron un mayor impacto e influencia en mi trabajo, dos por sus voces y dos por la visión musical.

### Lucía Pulido

Lucía Pulido es una cantante colombiana con una de las voces más ricas en la escena internacional de América Latina. Tiene un estilo experimental marcado por una sofisticación vocal, que evidencia cómo las músicas colombianas han sido uno de los puntos de partida de su creatividad musical. Con su voz ha explorado géneros tradicionales como la cumbia y el bullerengue de la costa atlántica, currulaos de la costa del Pacífico, así como joropos de los Llanos Orientales colombo-venezolanos y la música andina. Lucía transforma el folclor con el particular sonido de su voz y lo que más me interesa de su trabajo es como no pretende imitar, sino aproximarse al canto colombiano sin perder su propia esencia. Su álbum *Por Esos Caminos* (2011) muestra el elemento de fusión con la instrumentación no convencional de diversos géneros tradicionales como el bullerengue y la tonada llanera, entre otros. Con un formato de batería, bajo, guitarra y voz, mantiene el elemento folclórico en la interpretación de la voz, las historias de sus letras y en el uso de los recursos rítmico/melódicos típicos que se reparten entre los diferentes instrumentos.

### Claudia Gómez

Claudia Gómez, cantante y guitarrista colombiana, participa activamente en el movimiento musical de nuevas expresiones nacionales. La voz de Claudia es el reflejo de sus diversos estudios académicos, una voz fuerte, de impresionante técnica y versatilidad. Su influencia del Jazz es clara en los colores de sus melodías y las tesituras que utiliza en su interpretación.

Su trabajo discográfico *Majagua* (2004) recoge un repertorio exuberante y valioso de músicas de todas las regiones colombianas, un repertorio maduro de sonoridad joven e innovadora. En ese proyecto, Claudia mezcla instrumentos tradicionales de los distintos géneros que abarca, con otros como la batería, la guitarra y el piano. Mantiene el elemento de fusión al modificar los patrones rítmicos o modificando las armonías tradicionales. En la mayor parte de las canciones del disco se juega mucho con las texturas y diferentes aproximaciones interpretativas de estos instrumentos, para luego pasar a secciones con elementos cercanos a la tradición. Esto es lo que le da el elemento innovador a la música de la cantante colombiana.

## Nicolás Ospina

Nicolás Ospina es uno de los más versátiles y reconocidos músicos de la actual escena bogotana. Es pianista, compositor, arreglista, productor y cantante. Su más reciente trabajo musical, *Girando para atrás* (2016), en el cual se lanza como cantautor, es un álbum con canciones originales, impregnadas de mucha poesía, ritmos latinoamericanos, tintes de jazz y música contemporánea.

*Voy Bajando* es un tema donde muestra la influencia de la música llanera, especialmente el canto de vaquería, tanto por la instrumentación como por los melodiosos y el uso de la voz. El uso del cuatro y los cachacos al igual que los giros armónicos del bajo son característicos de la música de esta región, pero la inclusión del piano y las re armonizaciones son los elementos de fusión e innovación. De Nicolás Ospina me llevo muchos aprendizajes dado que tuve la fortuna de contar con él como uno de mis asesores. Su visión de la música, la manera en la que siempre busca llevarla más allá, su creatividad al usar armonías y melodías, junto con la exploración de instrumentos, fueron los elementos que más permearon el desarrollo de mi proyecto de grado.

## Grupo Cimarrón

Cimarrón es el grupo de música llanera de mayor proyección internacional. Dirigido por el arpista Carlos Rojas, con la cantante llanera Ana Veydó como voz líder, busca experimentar con su rico patrimonio conservando la esencia de la tradición. Cimarrón ha sido la primera banda de joropo que ha añadido instrumentos como el Cajón peruano-flamenco, el surdo brasileiro, la tambora afrocolombiana y la danza zapateada como componente percutido, desarrollando un nuevo tipo de sonoridad para el joropo colombiano que ha empezado a influir en las nuevas generaciones de músicos de este género.

Desde la realización de una investigación sonora, el grupo Cimarrón recrea un ambiente tradicional del campo, a través de la experimentación con los diferentes instrumentos que aluden a ruidos de animales, aire, viento, espantos, gritos, ganado, agua, chubascos, noche, etc. Esto genera una mayor cercanía de la música y su contexto con el oyente. Los recursos para apropiarse de estos aires o expresiones del folclor llanero se dan desde la creatividad para componer algo muy similar a la forma en que se desarrollan las canciones tradicionales, con una introducción, versos cantados, intermedio, recapitulación y final; más el elemento innovador que se da desde la instrumentación, las técnicas interpretativas y los arreglos musicales.

## Primera parte

### El folclor colombiano

El folclor es el estudio de las supervivencias del pasado. Son aquellos valores tradicionales que han penetrado profundamente en el alma popular. Su estudio se interesa en los fenómenos culturales que conforman una población concreta a través del análisis de las ideas, sentimientos, actitudes, costumbres, tradiciones, creencias, cotidianidad, artesanías populares, habla y literatura, entre otras expresiones de muchos siglos de duración y evolución en el tiempo y espacio (Ocampo: 2011). Estos hechos folclóricos se transmiten principalmente por tradición oral, de individuo a individuo, de manera espontánea, no reflexiva, ni escrita. En Colombia, la música es una de las más representativas expresiones que conforman el folclor; una práctica ancestral que se ha transmitido de generación en generación y que hace parte del saber colectivo, popular, tradicional y autóctono colombiano. Ésta, al igual que la geografía, las diferentes razas, costumbres o tradiciones, no se presenta de manera homogénea a lo largo del territorio dado al sincretismo y el mestizaje de culturas presente en nuestro país. Es este fenómeno multicultural el que estimula el regionalismo y sus manifestaciones en el folclore regional (Ocampo: 1970). Colombia se ha comprendido usualmente a partir de su división en cinco regiones: Andina, Atlántica, Llanos Orientales, Amazonía y Pacífica. Las expresiones musicales, que se han desarrollado en cada una de estas regiones, son el resultado del mestizaje cultural de los tres pueblos que reflejan la esencia de la cultura del país: españoles, indígenas y africanos. La influencia de estos pueblos se da con mayor o menor proporción, de una u otra, dependiendo de la historia de cada región.

En 1492 cambió la vida del continente con el arribo del europeo que fue mutando al territorio y a sus habitantes en consonancia con los cambios e intereses económicos y de poder (Daza Rosales, Muñoz: 2008). A finales del siglo XVI los españoles buscaron reemplazo a la fuerza de trabajo indígena agotada y empezaron a traer negros como esclavos desde África Occidental. Hacia 1600 la presencia negra era notable en la región y desde ahí ha quedado visible, poderosa e influyente hasta el día de hoy. Los indígenas sobrevivientes entrenaron a los esclavos negros que los reemplazaron en los diferentes oficios. La relación entre los dos grupos no siempre fue armoniosa, pero desde entonces inició el natural proceso de mestizaje y el intercambio de conocimientos referidos a la medicina y la agricultura, entre otros.

El indígena, la España asentada en territorio americano y el negro africano, conforman una expresión de diversos matices culturales que el tiempo ha ido afinando y enraizando. La música ha sido una de las más sonoras manifestaciones que ha surgido de esta unión triétnica, muy a pesar de la tragedia sufrida por estos pueblos que fueron sometidos por el europeo (Daza Rosales, Muñoz: 2008). Estas etnias se unieron para crear el folclor colombiano.

## Música de la costa Atlántica

La región cultural de la Costa Atlántica se subdivide en el folclor isleño, folclor del caribe oriental y el del caribe occidental. En estas tres subregiones se encuentra una amplia gama de tradiciones musicales que parecen estar irremediabilmente ligadas a la danza. Estas variadas expresiones tienen como común denominador la supervivencia de la música negra procedente de África, un hecho que encuentra explicación en la historia de la esclavitud en nuestro país, siendo la costa atlántica uno de los principales lugares de intercambio y venta de esclavos. Con la expansión de la esclavitud se da también la expansión de las diferentes tradiciones africanas, entre ellas la música, y sus correspondientes adaptaciones y mezclas con otros elementos. Este mestizaje cultural se presenta de diversas maneras, debido a factores como el clima, la geografía y todo lo que codifica el diario vivir de las diferentes poblaciones que conforman la región. Es necesario hacer hincapié en uno de los accidentes geográficos más representativos de la región atlántica, que sin lugar a duda fue el medio de expansión cultural en el territorio: el río Magdalena.

El río Magdalena es en gran parte la vida y la historia del país, son múltiples los testimonios de su importancia en todos los órdenes del conocimiento y vía comunicante de saberes (Daza Rosales, Muñoz: 2008). Por sus aguas navegaron diversas poblaciones indígenas, españolas y negras, generando la hibridación de los saberes que configuran la región del Magdalena Medio, la cual es comprendida desde el Bajo Magdalena en el Cesar, Magdalena, Bolívar y Barrancabermeja en Santander. Dentro de estos saberes ancestrales se encuentran los Bailes Cantaos, tradiciones musicales afrocolombianas cuya esencia se encuentra en el golpe de los tambores tradicionales, las danzas y la multiplicidad de cantos.

## Los Bailes Cantaos

Los bailes cantaos cuentan la historia de los pueblos del río La Magdalena, de su gente, su cotidianidad y sus costumbres. Son bailes de claro origen africano a los que se les daba el nombre de calenda, calinda o caninga. Estos se acompañan de tambores (macho y hembra) coros y palmas y cuentan con una estructura responsorial de versos y coros constantes, cuyas coplas variantes permiten el elemento de la improvisación. La nomenclatura de “bailes cantaos” comienza a popularizarse en la segunda mitad de la década de 1980 y sus diferentes ritmos pasan de boca en boca con los nombres de: tambora, chandé, berroche, guacherna, fandango, lumbalú y bullerengue entre otras nominaciones que distinguen estos géneros pertenecientes al complejo genérico de bailes cantaos (Carbó: 1993). Los bailes cantaos tienen otras nominaciones para señalar toques, cantos y bailes, genéricamente conocidos en la bahía de Cartagena como: “Fandangos de lenguas”, que pertenecen a la modalidad del bullerengue.

## La Tambora

La cultura anfibia de los pueblos riberaños (específicamente de los territorios que comprenden la depresión Momposina) es la cuna de la práctica ancestral del ritmo de tambora.

“La *Tambora* es el nombre de la música y la danza más representativas de la depresión Momposina, el nombre de uno de los muchos ritmos que acompañan sus cantos, al igual que el nombre de la agrupación instrumental que los interpreta, como también el nombre de uno de los instrumentos principales del conjunto” (Carbó, 1993, p. 27).

Esta definición muestra los múltiples usos del término “tambora” en un mismo contexto socio cultural. “Tambora” también parece ser sinónimo de fiesta, parranda o jolgorio como lo describe el compositor y director del grupo Golpe Malibú, Grilbin Sáenz:

*“La tambora nace de la necesidad de la gente de divertirse, porque la diversión es parte integral de la vida. (...) Sale a las calles en las fiestas de navidad y año nuevo y también las fiestas de la candelaria. Tiene ese elemento de armonizar y de convocar a toda la comunidad, no importa el tinte religioso ni político o de color de piel.”* (Sáenz, 2017)

La tradición de la tambora nace en el ambiente de las festividades religiosas que celebran a la virgen, los santos y la navidad, entre otros. Sin embargo, había también ocasiones en las que el pueblo se congregaba en torno a la tambora de manera espontánea para divertirse en días que no necesariamente correspondían con alguna celebración religiosa (Carbó, 2004; Escobar, 2015). Estos espacios de reunión y congregación permitieron que las ruedas de tambora se convirtieran en escenarios de colectividad entre los habitantes del pueblo. Momentos de integración en el baile y los coros, donde no importaba qué tan bien se bailara o cantara, sino cuánta diversión y comunión se estuviera dando.

La instrumentación base de la tambora consta de un cantador o cantadora solista, un coro mixto que acompaña con palmas o “gallitos”<sup>2</sup> y dos tambores membranófonos: el alegre, también conocido como currulao o tambor macho y la tambora o tambor hembra. Los instrumentos ideófonos, maracas y guache, han sido integrados recientemente y hacen parte de algunos conjuntos de tambora. (Carbó, 1993) El complejo musical de la tambora está conformado por los siguientes golpes o variantes: el berroche, el chandé, la guacherna y la tambora – tambora.

---

<sup>2</sup> Instrumento de percusión hecho de tabletas finas de ceiba, de aproximadamente un centímetro de grueso, en forma de raqueta de ping pong. (Carbó, 1993, p. 28).

## El Bullerengue

El bullerengue es la música y el baile del negro africano que, al paso del tiempo, se fue cruzando con otras etnias al igual que las demás variantes rítmicas que conforman el complejo de los fandangos de lenguas. Esta manifestación folclórica surge en los asentamientos negros de los pueblos de la bahía de Cartagena y en poblaciones del departamento de Bolívar donde la etnia negra era mayoría como en San Basilio de Palenque, San Pablo, María La Baja, Mahates y San Cayetano (Muñoz 2003).

Las prácticas del bullerengue manifiestan las influencias de distintas culturas que conforman el legado histórico de los pueblos del Caribe colombiano. Este ritmo lento y pausado se considera como el culto a la labor agrícola, la fertilidad en la mujer que concibe en su vientre aun nuevo ser y se asimila con la productividad en el agro, como en la base agrícola, pesquera y otras labores del campo (Pérez:2014).

“El cabildo ordenó que ningún negro ni negra, se junten a cantar y a bailar por las calles con tambores, si no fueren en la parte donde el cabildo lo señalare y allí se les dé licencia que puedan bailar, tañer y cantar y hacer sus regocijos, según sus costumbres hasta que se ponga el sol y no más, si no fuere con licencia de la justicia”<sup>3</sup>

El bullerengue es en esencia canto femenino que busca resaltar la fecundidad. Esto pudo desprenderse del permiso otorgado a las mujeres negras para hacer música sin la presencia de hombres, lo que dio paso al desarrollo de una forma musical eminentemente femenina donde se originarían algunos de los elementos del bullerengue como expresión musical ligada a la danza (Muñoz 2003). La música y el baile acompañaba todos los aspectos de la vida del negro, los momentos de alegría y tristeza como lo describe Abbé Demanet:

“Música y baile para quien nace y música y baile para quien muere, de ahí se desprenden los velatorios o velorios cantaos, donde se baila al muerto, lo que en Palenque se conoce como Lumbalú y los rosarios cantaos. Y la muerte sólo se da con la vida, el canto de vida se conoce como bullerengue.”<sup>4</sup>

El formato del conjunto que interpreta la música de bullerengue consta de: un cantante solista, un coro que responde y aplaude simultáneamente y el conjunto de tambor alegre, llamador y la tambora de dos parches. Antiguamente participaban ocasionalmente los hombres en el canto de estribillos (coros), en la actualidad el solista puede ser una mujer o un hombre. El conjunto rítmico del bullerengue está compuesto por: el bullerengue sentao, la chalupa y el fandango.

---

<sup>3</sup> Orden 9 de enero, 1573, sin más dato. Tomado de Ángel Valtierra. Pedro Claver El Santo Redentor de los Negros. Tomo I, Banco de la República, 1980, p. 452.

<sup>4</sup> Demanet, Abbé. 1787. Nouvelle histoire de l'Afrique françoise : enrichie de cartes & d'observations astronomiques & géographiques

## Música del folclor Llanero

La región llanera comprende más de 350.000 km<sup>2</sup> con una geografía de sabana, bosques bajos y numerosos ríos, que recorren el territorio de los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada, Meta y Guaviare. Esta tierra sin rocas ni profundidades parece no tener fronteras al extenderse hasta Venezuela, país con el que limita al oriente y con el cual comparte gran cantidad de tradiciones culturales. Al igual que en la región caribe, los primeros pobladores, en su totalidad indígenas, fueron paulatinamente desplazados por los colonos procedentes de diferentes regiones del país quienes emigraron hacia zonas aparentemente inexplotadas. El llano es una región con una dinámica social y cultural heterogénea, influenciada por distintos bagajes culturales que fueron aportados por los numerosos grupos étnicos asentados en este territorio. El aporte indígena y español, en gran escala, así como el africano en menor porcentaje, da la formación actual del hombre llanero.

Existe una marcada influencia española en la tradición musical llanera empezando por los instrumentos musicales como el arpa, la guitarra que con el tiempo se transformaría en el cuatro llanero y el laúd que se convertiría en la bandola. Además de los instrumentos, muchos fueron los géneros narrativos que se divulgaron por el español en estas tierras y que hoy en día se han desarrollado en gran forma (Portaccio: 2003). Si bien el aporte del negro africano en la música llanera colombiana es bastante escaso, en determinadas regiones se presentan algunas influencias. En la llanura colombiana, quizás por lo apartada que se encuentra de los litorales, fue poca la presencia de esclavos y por ende su aporte a la música.

El propósito de la música llanera, como ocurre en la gran mayoría de músicas tradicionales colombianas, era acompañar las fiestas tanto religiosas como profanas. Estas festividades eran la oportunidad de demostrar las virtudes del llanero; cómo se monta y juega con los caballos, cómo se toca el arpa, cuatro y maracas, y cómo se baila joropo (Portaccio: 2003).

“Esas noches, posiblemente se convertían en noches de corrios, con buenos cantadores acompañándose con el cuatro y con un par de capachos; a algunos se les ocurrirá versar, llevando el compás de una tonada o de un romántico pasaje. Por la madrugada se escuchará el grito imparable para alertar al ganado y conducirlo montado a caballo. De la misma forma se enamora y acude a la serenata para impresionar a la muchacha cantándole unos pasajes y joropos tiernos para el momento sublime.”<sup>5</sup>

El conjunto instrumental típico de la música llanera funciona en torno a un instrumento solista o principal que puede ser arpa, bandola, bandolín o bandolón y dos instrumentos acompañantes: el cuatro y las maracas, también conocidas como capachos. En los últimos 40 años el bajo eléctrico se incorporó como refuerzo armónico, aunque su presencia se limita a conciertos o presentaciones mas no a la función de cohesión social. Otros instrumentos como la sirrampla, el violín, algunos tambores de dos membranas, y el furruco (tambor de fricción), son característicos de algunas zonas o de manifestaciones musicales que se dan al lado de comparsas y cuadrillas.

---

<sup>5</sup> Portaccio Fontalvo, Rosni Rosendo. 1941. El Folklor musical de la cultura llanera. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

En cuanto a la voz, la interpretación vocal está tradicionalmente asignada a voces masculinas en un rango agudo y de fuerte emisión conocida popularmente como voz recia. Más recientemente se introduce la voz-pasaje, suave y modulada, característica de este género vocal. La presencia de voces femeninas se da en ambos tipos de interpretación.

## Los aires musicales llaneros

Existen numerosos golpes que se diferencian entre sí por cuatro aspectos fundamentales:

- Pertenecer a uno de los dos sistemas acentuales (por corrido o por derecho)<sup>6</sup>
- Su modalidad básica (tono mayor o menor o su combinación)
- Las características de su ciclo armónico.
- Determinados giros melódicos característicos o melodiosos que pueden ir al comienzo (llamadas), durante (motivos) y/o al final (fórmulas de final) de la interpretación.

Lo que define a los golpes es su carácter de improvisación colectiva sobre esquemas y ciclos básicos de los instrumentos. Entre estos aires encontramos el seis (por derecho, por corrido o numerado), carnaval, San Rafael, quirpa, periquera, chipola, pajarillo, zumba que zumba, gabán, guacharaca, galerón, perro de agua, catira, merecure y mamonaes entre otros. Los aires conocidos como joropo y pasaje, son los géneros pilares de la música llanera, tanto en sus formas instrumentales como vocales-instrumentales. Por otro lado, la tonada es una manifestación independiente con dos modalidades: una en la cual el texto se declama con acompañamiento instrumental, y otra cantada.

## La tonada llanera

La tonada llanera, tal como la conocemos hoy, es producto de la evolución de los cantos de trabajo que acompañan al hombre llanero desde tiempos ancestrales. Esta evolución se da principalmente de los cantos asociados a los quehaceres propios del llano, como el arreo y el ordeño. Cantos que reflejan el sentimiento del llanero a través de versos y coplas en las que se hace juegos con los nombres de las vacas y los becerros, y hasta se enamora a la mujer. Es un aire lento y cadencioso que puede ser cantado o recitado. Los poemas llaneros son acompañados por tonadas pues estas permiten una mejor vocalización de los versos. En la tonada, el llanero canta al amanecer, a la madrugada, al cabalgar y trotar del caballo, a la inmensidad del llano, a la campesina y al ganado.

En la colonia, los negros africanos esclavos trajeron su cultura musical y religiosa, al acompañar sus actividades con cantos que expresaban sus lamentos, penas y alegrías, cantando para pilar y moler el maíz, para lavar, cocinar, ordeñar, etc. Es aquí donde podemos ver la influencia del africano en la música llanera pues de esta mezcla de culturas, nacen las

---

<sup>6</sup> Sistemas de acentuación que rigen los principales golpes del joropo colombiano. Cada uno está regido por la estructura ritmo-armónica presente en la ejecución de los distintos instrumentos que conforman el formato. El sistema por corrido se caracteriza por su comportamiento tésico presente en la línea de el bajo y la acentuación, en el “tapao” del cuatro o el golpe seco de las maracas, de la tercera y sexta corchea. En el sistema por derecho, la línea del bajo marca el contratiempo mientras el “tapao” del cuatro y el golpe seco de las maracas acentúan la primera y cuarta corchea.



canciones para arrullar los niños, los cantos de faena y de ordeño, todos sencillos, dulces y cargados de sentimiento (Portaccio: 2003).

La tonada fue popularizada por el cantautor venezolano Simón Díaz<sup>7</sup>, quien se dio a la tarea de rescatar y dar a conocer este género a las nuevas generaciones. Tras la mecanización de las fincas lecheras, la tonada estaba altamente amenazada a desaparecer; es entonces cuando Simón Díaz se propone a estudiarlas y componerlas dejando un legado de incalculable valor. Hoy en día es un género con características muy bien definidas, con un importante lugar dentro del repertorio musical colombo venezolano.

### El pasaje llanero

El pasaje es la manifestación cantada por excelencia; un aire musical un poco más rápido que la tonada, en el que es característico el texto romántico y de serenata. Los versos también aluden a las labores criollas, la hombría del llanero y la naturaleza. Cuenta con una forma binaria en la que hay un preludio instrumental o introducción que está relacionado melódicamente con el canto, seguido de versos cantados, un interludio instrumental, y la recapitulación del canto.

Con un carácter sereno y canto narrativo, despliega la poesía inspirada por la sabana y su belleza; es por eso que en especial el género pasaje se caracteriza por sus temáticas alusivas a la sabana y sus vivencias. En palabras de Rojas (1990):

*“un pasaje es como decir un cacho que me pasó, un suceso que me sucedió... entonces uno lo canta como un pasaje un corrió” Aunque este tipo de estructuración del texto se presenta más frecuentemente asociado a las diferentes versiones del corrió, no es del todo extraño encontrar pasajes cuya letra cuente un acontecimiento. A decir verdad, las particularidades del texto no son un aspecto sustancial en la caracterización de los diversos géneros de la música del llano. Pesan mucho más a los efectos de establecer las diferenciaciones la estructuración armónica y melódica de las piezas. (p.138)*

La pianista Claudia Calderón describe al género pasaje con las siguientes características:

- Letras íntimas, nostálgicas, de evocación y amor al llano o de contexto amoroso.
- Estructura, armonía y variantes melódicas que lo identifican.
- Forma cuadrada, donde no ocurren sorpresas ni contrastes bruscos
- Busca mostrar la belleza del canto.
- De carácter mucho más tranquilo que el de los demás golpes. Debido a su simetría, todos los eventos musicales son absolutamente previsibles.

Lo anterior describe al pasaje llanero en su estado más tradicional, sin embargo, en la actualidad los compositores tienden hacia estructuras más complejas, con la intervención de golpes y partes instrumentales de mayor elaboración.

---

<sup>7</sup> Simón Díaz (Barbacoas, Estado Aragua, 8 de agosto de 1928 - Caracas, 19 de febrero de 2014) cantante, músico, compositor, poeta, humorista, caricaturista y empresario venezolano.

## Segunda Parte

### Aproximación vocal al folclor colombiano.

La música tradicional colombiana no se puede medir bajo parámetros estrictos. Que no exista un metraje único en las tradiciones musicales, es probablemente la mayor virtud de estas expresiones culturales. El folclor expresa la diversidad creativa y la infinita riqueza de las formas de interpretación. Esta fecunda variedad se presenta en el canto, ya que no existen dos voces iguales. No hay cosa tal como una manera estandarizada o única de interpretar el canto tradicional. Ese fue mi mayor reto, encontrar la manera de aproximarme vocalmente a estas tradiciones de voces tan inexactas, variables y naturales. Aproximarme, porque desde el principio tuve muy claro que no quería caer en la imitación o repetición, proceso que habría nublado por completo el objetivo de mi proyecto: encontrar mi identidad musical, mi propia voz.

Las voces tradicionales se alejan por completo de la academia, son expresiones empíricas de fuerte sensibilidad y conexión con el oficio. Las sensaciones sonoras, de los cantos de géneros folclóricos, se relaciona en mayor medida con el lenguaje hablado que con una técnica o estilo definido. La voz en el canto tradicional surge de una libertad absoluta, indiscutiblemente ligada al contexto en el que nace y la función que cumple. El canto llanero, al ser utilizado principalmente en labores de ganado u ordeño, es un canto contundente, directo, que debe abarcar extensos terrenos. Los cantos de la región Atlántica, utilizados en festividades y ceremonias, compiten con los golpes del tambor y por eso son fuertes, sonoros, de frecuencias agudas como llantos o clamores. Al entender esto, me di cuenta que no había técnica vocal específica que resolviera el problema, mi verdadero reto era encontrar la conexión entre mi voz y el mensaje que quería transmitir, encontrar una sincronía entre el intelecto y el sentir.

Sin enfocarme en querer sonar dentro de un “estilo” específico, encontré la manera de darle a mi voz un color aproximado al canto tradicional a través de mis conocimientos técnicos e interpretativos. Reconocí en las voces de las cantadoras y de los llaneros un amplio rango vocal y una expresividad contundente, ligada a la fuerza del mensaje. Un sonido que no maquilla las palabras, que permite las imperfecciones y recurre al timbre de la expresión hablada.

Los sonidos producidos por la laringe, como resultado de una corriente de aire que hace oscilar los pliegues vocales, son modificados por un filtro acústico mecánico, el tracto vocal. Esto significa que el tamaño y la forma del tracto vocal determina la naturaleza del filtro sonoro; los movimiento de articulación afectan la dimensión del tubo o la cavidad vocal y así mismo la resonancia del sonido. El tubo resonador del tracto vocal consiste de la faringe, la boca y la nariz. Al combinar hábilmente las cavidades resonantes, el timbre vocal puede controlarse (Miller, 1996).

En el canto de la música tradicional predomina el mecanismo de voz de pecho y la voz de sonoridad nasal. La nasalidad es una característica común del habla en las regiones costeras de América del sur, en las que la fonación nasal es algo habitual. Lo que determina anatómicamente ese fenómeno sonoro es la elevación posterior de la lengua y el paladar blando, o velo, que separan la faringe de la cavidad nasal. Esta sonoridad se da principalmente en las consonantes m, n y ñ. Algunas técnicas vocales evitan las posturas que generan sonoridades nasales, por el contrario las voces producidas libremente pueden vocalizar nasalmente en la mayor parte del alcance efectivo del instrumento (Miller, 1996).

La voz cantada femenina tiende a caer en los mecanismos de cabeza y pecho. El tamaño de la laringe, junto con las influencias raciales y culturales, determinan las preferencias del registro y la sonoridad. La voz de pecho incluye dos posibilidades tímbricas: voz de pecho abierto y voz mixta. La voz de pecho abierto se caracteriza por una sonoridad masculina, de rango grave, la cual se deriva de la fuerte acción de los músculos del ligamento vocal o tiroartenoideo inferior. Adicionalmente, se produce por una extensa amplitud de vibración y pliegues vocales cortos y anchos. La voz mixta describe una voz que no es enteramente de pecho ni de cabeza; la mistura de cualquier tono depende de la acción de la laringe (Miller, 1996).

Adicional a la técnica vocal, el elemento que me ayudó a aproximarme a la tradición, sin perder mi autenticidad, fue la retórica. Darle intención a las palabras me llevó a descubrir lo versátil que es la voz cuando tiene un fin comunicativo. Encontré, en el mestizaje de los mecanismos de resonancia, una curva dinámica y amplitud sonora, que apoyaba la interpretación, teniendo siempre en mente la proyección horizontal del sonido. En este proceso descubrí libertad en mi sonido, pues entendí que en las voces tradicionales no existe la perfección, existe la sensación. La mejor manera que encontré para aproximarme al canto folclórico fue a través del sentir.

## Repertorio, análisis y descripción

A continuación se expondrá una descripción del proceso de realización de cada tema, acompañado del análisis, donde se mencionarán las características más representativas de los géneros estudiados y cómo estas fueron utilizadas en las diferentes composiciones y arreglos. Se dará cuenta del aspecto literario y musical, el cual abarca la descripción de la forma literaria, rima y tipo de estrofa y la descripción melódica, rítmica y armónica, respectivamente.

### 1. Anhelito Llanero, composición

Anhelito llanero es una composición basada en el género de pasaje llanero. El pasaje representa la transición entre lo asentado de los cantos de labor y la viveza de los golpes.

#### *Aspecto literario*

El pasaje se presenta comúnmente con una forma romance, comprendiéndose esta como una serie independiente de versos octosílabos (los versos que terminan en palabras agudas tienen 7 sílabas, 8 para cuando terminan en graves y 9 en esdrújulas) con rimas asonantes y consonantes. En el caso del pasaje criollo, la forma más tradicional del pasaje, estas rimas se dan principalmente en los versos pares (Díaz 2017).

En el anexo no 1 se observa la letra de un pasaje Anhelito llanero. Las sílabas subrayadas en rojo son las rimas asonantes y las subrayadas en azul son rimas consonantes. El número entre paréntesis indica el número de sílabas por verso. Para la creación de este pasaje tuve como referente claro la estructura octosílabo, las rimas por el contrario, se salen de la forma literaria de un pasaje tradicional, un fenómeno que es frecuente en los pasajes de compositores actuales donde se da mayor libertad en este tipo de recursos compositivos.

La forma de este pasaje presenta dos veces la parte A, con agrupación de seis versos que se repite con variaciones en el texto, en la cual se expone el tema. Seguido a esto, se presenta la parte B, donde se encuentra el desarrollo del tema o el coro, exponiéndose con una mayor extensión en el número de versos, en este caso agrupaciones de ocho. Esta forma A-A'-B se repite dos veces mostrando en la segunda vez una reiteración de la parte B. Finalmente se define la forma literaria como A-A'-B-A''-A'''-B-B.

#### *Descripción Literaria*

El término pasaje también designa el joropo – canción, constituyendo la estructura musical que le canta a la sabana y al amor. Carlos Rojas (1990), director del grupo Cimarrón, describe así el contexto del pasaje:

*“A la pata’el chapazón, al piés del arpa, en la voz del recio cantador de tonadas de arreo en sabana abierta se desgranán ahora las coplas de los pasajes de amor que aquerencian a*

*las muchachas del vecindario y se desbocan los versos de los corridos que afirman su condición de hombre de sogá y toro plantado.”*

El pasaje, de carácter sereno y canto narrativo, despliega la poesía inspirada por la sabana y su belleza; es por eso que, en especial, este género se caracteriza por temáticas alusivas a las vivencias del llanero (Díaz 2017).

La letra de esta canción está inspirada tanto en el amor como en el paisaje y el llano mismo. Es un texto emocional y muy personal, cómo lo suelen ser las letras de los pasajes, donde le canto a alguien que amé, tanto como amé al llano. Expreso lo que es para mí el enamoramiento a través del lenguaje connotativo y el uso de figuras poéticas como las alegorías o metáforas, elementos que representan una parte fundamental de la forma de expresión. La primera parte (A y su repetición) hablan de los sentimientos y sentidos, queriendo exponer cómo al estar enamorado se siente de una manera tanto física como emocional. El coro (parte B) funciona como un puente conector que expone mi amor por la persona y lo asimila a diferentes elementos típicos del llano cómo la sabana o el alazano (caballo de piel rojiza utilizado para las labores de arreo). Los versos 3 y 4 (segunda aparición de la A y su repetición) aluden a la naturaleza, a los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) y a los accidentes geográficos que se encuentran en el paisaje llanero que a su vez fueron utilizados cómo alegorías del cuerpo femenino.

### *Descripción musical*

#### a) Forma

El pasaje inicia con una introducción libre del piano que busca evocar fragmentos melódicos del coro de la canción. Inicia el tema principal o parte A que se repite, seguido del coro o parte B. Esta estructura suena dos veces y al terminar da entrada a una tercera parte, parte C donde hay un solo de piano, para luego finalizar con la re exposición del coro, parte B, que solo al final tiene una repetición. La estructura formal de la canción se define como:

**||: Introducción : ||: A :|| B ||: A' :|| B || C || B' || B ||**  
cc 1 - 4                      cc 5- 22    cc 23 - 42    cc 5- 22    cc 23 - 42    cc 43 - 72    cc 73 - 92    cc 93 - 112

Esta estructura esta regida por la forma convencional de un pasaje donde, como fue expuesto anteriormente, se inicia con un prelude instrumental o introducción relacionado melódicamente con el canto, seguido de versos cantados, un interludio instrumental, y la recapitulación del canto.

#### b) Estructura armónica

La forma musical del pasaje tradicional está compuesta por dos estructuras armónicas nombradas A y B, en las cuales gira todo el desarrollo melódico y formal. La armonía se desenvuelve en las regiones de tónica, subdominante y dominante, haciendo uso de dominantes secundarias y acordes en inversión.

Anhelo llanero esta escrito en la tonalidad de Fa menor. Para la composición de este pasaje empecé por crear una armonía inicial que se moviera dentro de las regiones anteriormente mencionadas. Esta armonía fue mutando con el fin de darle el componente nuevo a este genero de la música tradicional colombiana sin que se perdiera su esencia. Para esto, utilice algunas técnicas de re armonización como inversión de acordes, uso de pedales, sustituciones modales y re armonización por dominante. Todos estos recursos le dan una sonoridad muy diferente a la de un pasaje tradicional, sin que se pierda del todo la idea general del uso de las regiones de tónica, subdominante y dominante.

La parte C, a diferencia de la A y la B, tiene una armonía triádica (exceptuando el acorde de dominante) con una progresión tradicional que le da libertad al solista y genera un contraste sonoro. En el arreglo del tema, la B' inicia con un pedal en Fa en la primera aparición para luego re exponer la B y así concluir el pasaje.

### c) Estructura rítmico melódica

La métrica de la mayoría de los géneros de la música llanera varía entre 3/4 y 6/8, el pasaje llanero está escrito generalmente en 3/4 cómo lo es el caso de Anhelo Llanero. En cuanto a la estructura rítmica son característicos los inicios de frase en el segundo o el tercer tiempo del compás. Es frecuente encontrar el desplazamiento del acento en el primer tiempo o tiempo fuerte, debido al uso de la ligadura entre la ultima nota del compás y la primera del siguiente, generando así una sensación sincopada del pulso. En el aspecto rítmico está la clave del fraseo en el pasaje criollo debido a la sincopa que presenta desde el mismo inicio de frase (Díaz 2017).

Aunque en la construcción de la melodía tuve presente la sonoridad armónico-melódica de un pasaje llanero tradicional, esta resultó generando en algunos de los acordes, la adición de colores como la séptima, la novena o la sexta. Las melodías tradicionales presentan, en su mayoría, muy pocos sonidos ajenos a las notas del acorde, por este motivo, la creación de una melodía de más rica sonoridad, me permitió variar la armonía tradicional y darle así un elemento innovador a este pasaje.

La melodía se encuentra por frases identificadas por las pausas respiratorias o conclusiones lineales del texto como se observa en el anexo 2. Las frases melódicas expuestas en la parte A y B se caracterizan por presentar saltos en los que predominan los intervalos de 3ra mayor y 4ta justa con movimiento en ambas direcciones, arpeggios ascendente y descendente dentro del acorde base, notas comunes que se mantienen y otras, generalmente notas de paso, se mueven por grado conjunto. La terminación o inicio de cada frase coincide con el cambio armónico. Las frases en azul tienen carácter conclusivo y las frases rojas muestran un carácter suspensivo ya que se mueven principalmente en la región dominante y/o sus resoluciones se dan en notas que generan tensión.

## 2. Luz , composición

Luz, es una composición basada en el pasaje llanero. Para esta canción jugué con la métrica y las figuras rítmicas como elemento innovador, manteniendo la estructura armónica tradicional del golpe llanero.

### *Aspecto literario*

En la sección A, de un pasaje llanero tradicional, no hay cambio en el texto, sin embargo, algunos pasajes más modernos tienen versos de letra diferente, cómo se presenta en esta canción. La letra de Luz (ver anexo 3) inicia exponiendo la parte A que se repite con un cambio de letra. Esta sección consta de cuartetos de versos octosílabos en los que se presenta la repetición del verso número 3. La parte B o coro tiene una mayor extensión en el número de versos, en este caso 8 versos en agrupaciones de 4, donde se presenta la repetición de los últimos dos versos de cada cuarteto. Las repeticiones de versos, son un recurso utilizado en el género pasaje, podemos observar un ejemplo de esto en el pasaje Mi Querencia de Simón Díaz.

#### Estrofa 1

Si mi querencia es el monte (8)  
Y mi fuerza un cimarrón (7)  
Cómo no quieres que cante, (8)  
cómo no quieres que cante, (8)  
como canta un corazón. (7)

#### Coro

Lucero de la mañana (8)  
préstame tu claridad (7)  
para alumbrarle los pasos, (8)  
a mi amante que se va. (7)  
Si pasas algún trabajo, (8)  
lejos de mi soledad (7)  
Dile al lucero del alba, (8)  
que te vuelva a regresar. (7)

Dile al lucero del alba, (8)  
que te vuelva a regresar. (7)

Podemos ver que, en las estrofas de Mi Querencia, se repite el tercer verso del cuarteto y en el coro los dos últimos versos. Esta es tan solo una de las variadas estructuras de textos que se encuentran en los pasajes llaneros, cuya característica más importante es la agrupación de versos octosílabos (cuando la última palabra es aguda los versos son de 7 sílabas) con rimas consonantes y/o asonantes.

La forma literaria de la composición luz se puede definir como A- A'- B - A''- A'''- B.

### *Descripción Literaria*

La letra de esta canción habla de la esperanza, de cómo en situaciones de preocupación o malestar, uso el canto y la música como instrumento liberador y sanador que, no solo tienen un efecto propio, sino que también, me ayudan a ser Luz en la vida de los que me rodean. En la segunda y tercera presentación de la A, hago uso de metáforas y analogías incorporando elementos de la naturaleza como el río, la lluvia, el gavilán y el amanecer. Recordando lo anteriormente dicho, esto es usual en los textos de la música llanera, sobretodo en el pasaje.

## Descripción musical

### a) Forma

Las tonalidades menores predominan en el género de pasaje, aunque también se pueden encontrar pasajes con cambios de modo (menor – mayor / mayor – menor) entre las diferentes partes. Luz esta escrito en tonalidad de Mi menor.

El pasaje inicia con una introducción en la que el bajo y la batería generan una atmósfera de tensión por medio de un pedal de tónica. Para el arreglo quise que el patrón rítmico de la batería se inspirara en la percusión de las bulerías, uno de los palos del flamenco español. La música llanera esta fuertemente influenciada por la cultura traída por los españoles, esto se puede evidenciar tanto en los ritmos del joropo como en el zapateo del baile llanero. Retomando, la introducción finaliza con un obligado que empieza el bajo y al cual se van sumando el piano y la voz. El tema inicia con la exposición de la A, que se repite, seguido del coro o parte B, que suena dos veces también. Después se presenta una tercera parte que denominaremos C en la que hay un espacio instrumental para solos. Al finalizar la C, se da la tercera y cuarta aparición del verso, que en el score se encuentra como D pues la primera vez presenta un cambio en la armonía, y finalmente se cierra con la re exposición de la B. La estructura formal de la canción se define como:

**||: Introducción :||: A :||: B :|| C ||: D :||: B :||**  
cc 1 - 34                      cc 35 - 54                      cc 55 - 70                      cc 71- 90                      cc 91 – 108                      cc 109 –121

### b) Estructura armónica

Para la composición de este pasaje quise contrastar la composición anterior, en la que las variaciones armónicas le dieron la sonoridad innovadora. Por esta razón este tema consta de una armonía tradicional regida por las funciones de subdominante, dominante y tónica que se encuentran en los pasajes llaneros.

### c) Estructura rítmico melódica

El elemento innovador de este pasaje es el uso de métricas irregulares. El tema inicia con una introducción en 3/4. En el compás 17 empieza el obligado del bajo al que se le van sumando los demás instrumentos, es aquí donde se introduce la métrica de 5/8, con una agrupación rítmica de 3 + 2, que continua hasta el compás 54. La B regresa al compás de 3/4 que se extiende hasta finalizar la C en el compás 90. La re exposición de la A, y con el animo de darle una sonoridad diferente a lo que ya ha sonado, se da en una métrica compuesta organizada en dos compases de 5 /8 y uno de 3 /4. El tema finaliza en la B que se encuentra en 3/4. Todo lo anterior se puede observar en el score de Luz anexo a este documento.



La construcción melódica de este pasaje, gira en torno a los ciclos armónicos expuestos en las partes A y B. Dado a que la armonía del tema permaneció de la manera tradicional, la melodía no acentúa ni muestra notas ajenas o sonoridades extrañas salvo algunas notas de paso o bordados que generan movimiento melódico. Las frases melódicas expuestas en la parte A y B, que se pueden observar en el Anexo 4 presentan movimiento por grado conjunto en su mayoría y saltos de 3ra mayor y 4ta. En las partes donde se presenta la métrica irregular, el fraseo de la melodía se ajusta la agrupación rítmica de 3 + 2 donde busqué acomodar los acentos melódicos con los acentos prosódicos de la letra.

### 3. Arbolito Sabanero, Arreglo de Tonada Llanera.

Arbolito Sabanero es una Tonada llanera del cantautor venezolano, Simón Díaz, presente en varios de sus trabajos discográficos como Tonadas (1974) y Cuenta y Canta vol.1 (1994). Esta escrita en tonalidad de Mi menor y en compas de 3/4 aunque no lleva un pulso estable, cómo es característico de las tonadas llaneras. Es un aire lento y cadencioso, en este caso acompañado por el cuatro. Cuenta con una forma binaria y un estribillo que introduce y finaliza la canción.

Para el arreglo decidí explorar un formato pequeño dado a que normalmente las tonadas solo se cantan acompañadas del cuatro. El arreglo es para voz, cuatro y bajo. Quise mantener la estructura formal original. La interpretación de las tonadas no suele tener muchos cambios a lo largo de la canción, quise explorar con diferentes texturas en cada parte para así darle variedad y una sonoridad diferente.

#### *Aspecto literario*

En cuanto al aspecto literario, mantuve la letra original de la canción la cual esta dividida en tres partes A, B y C. Los versos de las partes B y C están divididos en cuartetos octosílabos, mientras que la parte A es un refrán libre que se repite al final. La forma literaria de la tonada Arbolito Sabanero se define como : A – B – C – C – B' – C' – C' – A

#### *Descripción musical del arreglo*

##### a) Forma

El tema inicia con una introducción en la que se presenta una improvisación vocal intercalada con la declamación de cantos de Cabrestero<sup>8</sup>. El canto del cabrestero fue el canto de arreo utilizado por el hombre llanero para apaciguar y guiar al ganado cuando lo transportaba por la sabana de un lugar a otro. Durante el recorrido el llanero cantaba a su ganado constantemente, de día para enfilarlo detrás del Cabrestero y de

---

<sup>8</sup> Por cabestrero, jinete que se coloca a la cabeza del lote de ganado en los arreos.

noche para velarlo. Sus versos hacen parte de la tradición oral llanera, la cual es cada vez mas escasa debido a los procesos económicos y sociales que han generado cambios en la vocación pecuaria. Estos cambios han debilitado los Cantos de Trabajo del llano, dando lugar a un lento proceso de desmemoria y abandono. Resaltar estos cantos es una de las intenciones para el arreglo de esta tonada.

La improvisación termina cuando se canta el refrán que introduce la tonada. Esta, cuenta con una forma binaria. Esta forma se interpreta dos veces en las que se varían las técnicas de interpretación de los instrumentos y se juega con las texturas. El tema finaliza con una coda, donde se canta el refrán de la tonada acompañado por adornos melódicos hechos por el cuatro.

La estructura formal de la canción se define como:

**||: Introducción :||** **A** || **B** || **A'** || **B'** || **Coda** ||  
cc 1 - 23                      cc 24 - 57                      cc 58 - 90                      cc 91- 121                      cc 122 - 140                      cc 140 - 151

#### b) Estructura armónica

La estructura armónica del arreglo está regida por las funciones de subdominante, dominante y tónica, manteniendo la progresión original. Esta versión se encuentra en la tonalidad de Fa sostenido menor.

#### c) Estructura rítmico melódica

Las tonadas son cantos poéticos, casi hablados y sus melodías no se rigen por ningún patrón rítmico específico. Están llenas de sentimiento y por ende son muy libres, en ellas la improvisación de versos y melodías esta muy presente, y es así como cada interprete imprime en su canto una versión diferente en cada interpretación.

Contienen, en su mayoría, movimientos por grado conjunto y saltos de 3era y 4ta justa, manteniéndose en las notas estructurales de los acordes y una que otra nota de paso o bordado. Usualmente son melodías que presentan registros agudos pues son estos sonidos nasales y altos los que utilizan los llaneros para llamar la atención del ganado.

El arreglo esta escrito en 3/ 4 , con un pulso estable en el primer tema (Primera aparición de la A y la B) que lleva la línea del bajo. La segunda aparición de la A presenta una sensación no tan estable del pulso, tempo rubato, característica de las tonadas, en la que los instrumentos siguen a la voz y generan una atmosfera que busca representar los sonidos de la sabana. La mayor libertad en el fraseo se da en el canto del refrán de la tonada, donde el canto es ad libitum y de líneas melódicas cadenciosas.

En la melodía de las partes A y B, son característicos los inicios de frase que se realiza en el segundo o el tercer tiempo del compás. Es frecuente encontrar melodías

anticipadas y la sensación sincopada que genera el desplazamiento del acento en el primer tiempo o tiempo fuerte, debido al uso de la ligadura entre la última nota del compás y la primera del siguiente. (Ver anexos 5 y 6)

#### 4. Corré Morenita, Arreglo de Tambora Tradicional.

Corré morenita es una tambora tradicional que pertenece al quinto trabajo discográfico de la cantadora Martina Camargo titulado Aires de San Martín: Música de las riberas del río Magdalena (2017). Está escrita en compas de 4/4 y en tonalidad de C# menor. Cuenta con una forma binaria, como es común en este género tradicional. En el artículo “Al ritmo de... tambora-tambora” escrito por Guillermo Carbó, el cual fue publicado por la Revista Huellas en 1993, el autor describe los cantos de tambora de la siguiente manera:

*Los cantos de tambora narran las situaciones cotidianas de ese mundo mágico del hombre de la ribera, cuyas experiencias le sirven de inspiración a esta expresión poética construida en “[...] un lenguaje sencillo, de estrofas de cuatro versos sin medida, de rima libre”.*

La tambora es un juego de cantos responsoriales en el que el narrador o solista entona el tema principal y un grupo de personas le responde cantando en coro el estribillo. La extensión del tema es abierta a la decisión del solista. Este género, al igual que los otros aires pertenecientes a los bailes cantados, carece de instrumentación armónica, la instrumentación que la caracteriza es: el tambor alegre, la tambora o tambor hembra, las palmas, maracas o guache y las voces.

Para el arreglo de esta canción elegí mantener la estructura de pregunta respuesta con la adición de partes instrumentales. El arreglo está hecho para un formato de octeto, muy diferente al tradicional, que consta de batería, bajo, guitarra, piano, clarinete y tres voces. Esto, junto con los demás elementos que veremos a continuación, son mi manera de aproximarme, a través del arreglo del tema, a este género tradicional de la costa Atlántica Colombiana.

#### *Aspecto literario*

En cuanto a lo literario, mantuve la letra y la forma original de la canción (A y B), aunque no utilice la totalidad de los versos. Es una letra de muchas analogías y metáforas que relacionan la naturaleza con la cotidianidad de la región.

## Descripción musical del arreglo

### a) Forma

El tema inicia con el canto del estribillo, acompañado por el piano, que da paso a una introducción instrumental. Luego se presenta la parte A, la cual se repite dos veces, presentando en cada una dos versos y sus respectivas respuestas. Luego de esto se expone la B, que en este caso es un verso de melodía y ritmo diferente al de la A y el cual termina en la respuesta del estribillo. Seguido a la B se encuentra una sección C que inicia con un solo de clarinete. El solista tiene la libertad de extenderse el tiempo que vea necesario y cuando considere que su solo esta arriba da una señal para que los demás instrumentos entren a un ostinato que nos dirige a la re exposición de la A. El tema finaliza con una coda donde en primera instancia se presenta un canon de instrumentos con el material de la B y cierra con la doble aparición del estribillo.

La estructura formal de la canción se define como:

||: **Introducción** :||: **A** :|| **B** || **C** ||: **A'** :|| **Coda** ||  
cc 1 - 27                      cc 28 - 37    cc 38 - 42    cc 43- 55    cc 56 - 65    cc 66 - 80

### b) Estructura armónica

Dado a que el formato de la tambora no incluye instrumentos armónicos, no existe como tal una estructura armónica fundamental en este genero. Por esta razón la armonía depende enteramente de los grados que se utilizan en la melodía principal. Aunque no exista un patrón estándar se puede asumir que este genero tradicional se desenvuelve en las regiones tonales de dominante y tónica. Al no haber un patrón armónico definido, hay mucha libertad a la hora de armonizar una tambora. Pueden existir diferentes versiones de un mismo tema y dado a que las melodías suelen ser sencillas y repetitivas hay muchas posibilidades de armonización.

La estructura armónica, que se encuentra en las partes A, del arreglo de Corré morenita se muestra en el anexo 7. Lo generé utilizando acordes que funcionaran con la melodía dada sin pensar en progresiones armónicas, pero siempre generando momentos de tensión y relajación. Las partes B y C, consisten en un pedal sobre la tónica que continua hasta el compás 56 donde inicia la recapitulación de la A. La Coda presenta el pedal sobre la tónica seguido de la progresión presentada en la respuesta coral de la A.

### c) Estructura rítmico melódica

En la creación de melodías, la tambora cuenta con el elemento de la improvisación. Si bien hay características melódicas que la diferencian de otros géneros, cada interprete tiene la libertad de improvisar las melodías, al igual que el texto de los versos que canta. Es común encontrar estrofas con textos y melodías comunes en los

diversos aires de los bailes cantados. Estos son una herencia que pasa de generación en generación y que se ha ido transformando a través del tiempo.

Las frases melódicas de una tambora suelen contener en su mayoría movimientos por grado conjunto y cuando hay saltos son principalmente de tercera o cuarta justa. Dado que la armonía de las tamboras se mueve dentro de la dominante y la tónica, las frases actúan en sí mismas como una pregunta, cuando se dirigen a una nota del acorde dominante, y su respuesta, melodía que se dirige hacia la tónica, o en contados casos hacia una nota estructural de la triada. Esto se puede observar en las transcripciones anexadas. Al encontrar que el elemento melódico de la tambora es muy parecido al de los demás aires de los bailes cantados, y en general a los demás géneros de música tradicional de la costa atlántica, se concluye que en lo rítmico se encuentra la esencia de este género.

El elemento rítmico en la tambora lo generan los instrumentos de percusión. Las palmas, la tambora y el currulao o tambor alegre, son los encargados de la composición rítmica de esta música. Tienen una función determinada por la naturaleza misma de cada instrumento y sus propiedades acústicas, como por las formulas rítmicas o toques propios de cada uno de ellos (Carbó: 1993). Los tres golpes que genera el instrumento tambora, son los más importante de este género, son lo que lo identifican y es precisamente por esto que el instrumento le da nombre a este aire. Guillermo Carbó hace un extenso análisis de los módulos rítmicos de la tambora en su artículo “Al ritmo de... tambora-tambora”; después de la audición comparativa de trece grupos de tambora interpretando el mismo ritmo, pudo resumir las características de de dicho género así:

*“La acentuación constante y regular de las palmas y gallitos, rasgo común a los demás ritmos de la música de tambora, marcando una pulsación que oscila alrededor de 123 por minuto. La reiteración indefinida de "tres golpes" en el instrumento, de la tambora sobre el cuero del tambor, generando un ostinato rítmico en el instrumento bajo el conjunto. El toque del currulao parece no tener rasgos comunes a todos los grupos. Algunas veces acentúa los mismos tres golpes de la tambora, [...] algunas otras, se toca en el contratiempo de estos mismos tres golpes. El currulao de cierta manera, llena la sólida estructura rítmica de las palmas y la tambora, con diferentes toques y sus respectivas variaciones según los distintos tamboreros” (Ver anexo 9)*

En el arreglo de “Corré morenita” quise resaltar ese elemento rítmico característico de una manera diferente, por medio de la repartición de los diferentes patrones rítmicos de la tambora entre el bajo, la guitarra y el piano. El bajo cumple el rol de la tambora, dado a su naturaleza sonora, acentuando los tres golpes característicos del instrumento tradicional. El patrón rítmico del tambor alegre y sus diversas variaciones (ver anexo 9) se reparten en frases rítmico melódicas del piano y la guitarra.

Esto es algo que quise introducir progresivamente, se empieza a desarrollar desde la introducción en la guitarra y el piano y a medida que avanza la canción este patrón se

va complejizando. Utilicé varias de las variaciones del alegre para las diferentes partes buscando generar cada vez más complejidad. El clarinete apoya las voces de los coros y la batería es una traducción del complejo rítmico de este aire. En el anexo 10 se observa la forma de repartición de las estructuras rítmicas de la parte A (compases 28 al 31). Las notas rojas representan los tres golpes de la tambora, las notas verdes son el relleno rítmico característico del tambor alegre y las moradas son las notas que llevan el pulso de cada tiempo, tocado por las palmas. También, muestra un siguiente nivel de complejidad de la estructura rítmica que se da en la B (compas 38 al 40) en el anexo 11. Esto sigue sucediendo a lo largo de las diferentes partes del arreglo (ver score).

El tema finaliza con una coda donde se presenta un canon de la melodía de la B entre los instrumentos, las voces que los apoyan y la voz principal. Este se da en los compases 65 al 73 y se repite 4 veces, cada vez presentando un elemento nuevo. Mientras tanto, el bajo hace un pedal y la guitarra, junto con la batería, generan una atmósfera que progresivamente se complejiza hasta llegar al compás 77 donde se reexpone el estribillo característico del coro y con su repetición se da final al tema.

## 5. Qué será de mí, Composición

Qué será de mí es una composición basada en el ritmo de tambora – tambora. Para el arreglo de esta canción quise utilizar el formato instrumental de este género: tambora, alegre, voces y maraca, con la adición de la guitarra y el bajo como elementos ajenos a la tradición. Es esencialmente vocal, de estructura cíclica y con una forma responsorial de dos partes.

### *Aspecto literario*

La estructura literaria de esta composición presenta una forma binaria donde se intercala el canto del estribillo principal, o coro, y las estrofas. En este caso el estribillo consta de 4 versos octosílabos (o heptasílabos, cuando el verso termina en una palabra de acentuación aguda) con rimas asonantes. Las estrofas, o partes A, están organizadas en dos cuartetos de versos octosílabos de rimas consonantes intercaladas y los coros o partes B presentan el canto del estribillo dos veces, interrumpido por un verso que cambia en cada repetición. En el anexo 12 se observa la letra de la canción presentando las rimas consonantes en rojo, las asonantes en azul y las partes cantadas por el coro en negrilla. La forma literaria de esta composición se puede definir como: Estribillo - A- B- A' - B' - A'' - B''

### *Descripción Literaria*

La letra de esta canción está inspirada en el pueblo riberano del sur de Bolívar, Barranco de Loba. Fue el lugar donde conocí la tradición de la tambora y donde me enamoré de esta misma. La experiencia de disfrutar de esta expresión folclórica en su lugar de origen, me acercó de manera íntima a este aire de la tradición de la costa Atlántica. La letra de “Qué será de mí”, es el relato de mi vivencia en Barranco de Loba, lo que vi, lo que sentí y lo que

conocí. Un texto alegre, reflejo de su gente y de su cultura en la que el jolgorio va siempre acompañado de los tres golpes de la Tambora.

### *Descripción musical*

#### a) Forma

En términos generales, la Tambora es un aire musical esencialmente vocal, de forma binaria y con una estructura responsorial: el solista canta un antecedente melódico, que se opone a un coro que expone el consecuente. El solista comienza cantando generalmente estrofas de cuatro o dos versos seguido por la percusión interpretando fórmulas rítmicas repetitivas que acompañan los cantos, entre tanto, el coro responde con unidades melódicas invariables. El arreglo de “Qué será de mí”, inicia con una introducción instrumental donde se presenta un obligado entre la guitarra, la tambora y el alegre. Seguido a esto se encuentra la presentación del estribillo, acompañado por la percusión, el cual es una vez cantado por el solista y una vez por el coro. La introducción termina con un puente donde la guitarra improvisa una frase que alude a la melodía del coro. Luego de la introducción la forma se mantiene de la manera tradicional intercalando las partes A y B hasta el final. Las partes A presentan un cambio de letra en cada repetición mientras que las B se mantienen. La estructura formal de la pieza se define como:

|| **Introducción** ||:      **A**      ||      **B**      :||  
cc 1 – 25                              cc 26 – 33                              cc 34 – 51

#### b) Estructura armónica

Dado a que el formato de la Tambora no incluye instrumentos armónicos, no existe como tal una estructura armónica tradicional en este género. La armonía se desarrolla, principalmente, en las regiones de dominante y tónica. Esto se obtiene de las melodías, que intercalan frases de tensión y relajación melódica. Al no haber un patrón armónico definido, tuve libertad de armonizar la composición utilizando dominantes secundarias, intercambios funcionales y modales, al igual que colores en la melodía y la armonía. Esta composición está escrita en la tonalidad de Bb menor.

#### c) Estructura rítmico melódica

Qué será de mí está compuesta en 4/4, métrica común en la escritura del género Tambora. La estructura rítmica de este género está definida por los patrones de las percusiones los cuales utilizan variadas fórmulas rítmicas (ver anexo 9), al igual que elementos de improvisación. Estos ritmos son apoyados por la guitarra y por el bajo. Las frases melódicas presentan en su mayoría inicios y resoluciones en tiempos débiles del compás. Las anticipaciones o los ritmos sincopados, sin embargo, no son

usuales en este género, dado a que está regido por los golpes de la tambora que acentúan los tiempos del compás. En la creación de esta composición tuve muy presente la esencia de las melodías de las tamboras, las cuales presentan resoluciones en notas estructurales y movimientos por grado conjunto en su mayoría. La presencia de un salto descendiente de 3era o 4ta en los finales de las frases son un elemento frecuente en las melodías de este género, esto puede observarse en el anexo 13.

## 6. Ven que estoy llorando, Composición

Ven que estoy llorando es una composición inspirada en el ritmo del Bullerengue. Este ritmo es íntimo y vivencial, es el recuerdo que se expresa a través de sentimientos transmutados en la música. Conlleva una gran fuerza oral que expone profundas melodías.

### *Aspecto literario*

El bullerengue, al igual que la tambora y el común denominador de los bailes cantados, es un ritmo con estructura de canto responsorial en el que el solista entona el tema principal y un coro mixto de personas le responde cantando el estribillo. Estos géneros, a diferencia de los géneros de la música llanera, son más libres, presentan melodías y letras improvisadas y la extensión de los temas depende de la decisión del solista.

Ven que estoy llorando consiste en dos partes, el coro o la parte A y los versos o partes B. Cada parte cuenta con 8 versos, octosílabos en su mayoría, divididos en dos cuartetos. El texto de la A permanece igual en todas sus repeticiones, mientras que el de la B es diferente en cada aparición (Ver anexo 14). La forma literaria de esta composición se puede definir como A- B- A- B' - A - B''

### *Descripción Literaria*

La letra de esta canción está inspirada en el dolor que nace del desamor. En un momento de profunda tristeza, en el que me encontraba lejos de mi mamá, compuse esta canción pues lo único que deseaba era que estuviera cerca para aliviar mi pena, aunque esta necesidad fuera un poco infantil. La letra expuesta en los versos es un lamento que le hago a mi madre por nunca haberme enseñado, advertido o mostrado lo que es un corazón roto, pues era algo que solo podía llegar a conocer a través de la vivencia de un duelo amoroso.

### *Descripción musical*

#### d) Forma

Este bullerengue inicia con una introducción vocal en la que se canta el tema principal o coro sin acompañamiento, (permitiendo libertad interpretativa con carácter fuerte y melancólico) seguida de un preludio instrumental. Cuenta con tres partes: A o estribillo, B o verso y C o interludio donde se presenta un diálogo entre el alegre y la voz, un espacio de improvisación y de canto de pregones. Terminada la C entra



nuevamente la B' con sonoridad abierta, como recurso narrativo que busca asemejar los sonidos de un paisaje selvático, y finalmente se concluye con la A. La estructura formal de la canción se define como:

||: **Introducción** : ||: **A** :||: **B** :|| **C** ||: **A'** :||: **B** :||  
cc 1 - 37                      cc 38 - 53    cc 54 - 69                      cc 70- 85    cc 86 - 101    cc 102 -117

#### e) Estructura armónica

Dado a que el formato de la Bullerengue no incluye instrumentos armónicos, no existe como tal una estructura armónica tradicional en este género. La armonía depende enteramente de la melodía principal, estas sugieren armonías que se desarrollan, principalmente en las regiones de dominante y tónica. Al no haber un patrón armónico definido, tuve libertad para armonizar este bullerengue, con una sonoridad mas moderna que incluyera colores tanto en la melodía como en los acordes.

La estructura armónica, de las secciones A y B de Ven que estoy llorando, se muestra en el anexo 15 y 16 respectivamente. Se generó a partir de la armonización de la melodía que se desenvuelve en las regiones de i, III iv y V7 principalmente, con la adición de colores como sextas, séptimas y novenas. Esta composición esta escrita en la tonalidad de La menor.

#### f) Estructura rítmico melódica

Ven que estoy llorando se desarrolla en compás binario o compás partido ( $\phi$ ), matriz rítmica que constituye la mayoría de la música del Caribe y otras regiones colombianas. En la creación de la melodía tuve muy presente la esencia del Bullerengue, un aire tradicional íntimo y corporal que se alimenta de vivencias y recuerdos; es la expresión de sentimientos trasmutados en música de extraordinaria rítmica y fuerza oral.

Las emotivas letras de los bullerengues exponen melodías que se caracterizan por movimientos de grado conjunto y saltos de tercera y cuarta justa en su mayoría. Suelen ser melodías sincopadas y cadenciosas que contrastan con los golpes del tambor. En el bullerengue son perceptibles dos líneas expresivas: una de fuerte acento rítmico negro y otra, fruto de los cruces interétnicos en la que se desplaza el acento sincopado a un figurado rítmico más lento y menos intenso en su acentuación rítmico – melódica (Muñoz 2003).

## Tercera parte

### Conclusiones

Cuando tomé la decisión de estudiar el folclor colombiano, no me imaginaba el fuerte impacto que tendría sobre mí. Lo que empezó como un ejercicio consiente de reconocimiento de la cultura de mi país, se convirtió en un descubrimiento de mi identidad y un punto de partida hacia la exploración de mi voz, como cantante y músico. La pasión que desarrolle por esta música, y sobretodo las experiencias vividas, los caminos recorridos y las personas que hicieron parte de este proceso, fueron la inspiración de lo que considero es la más clara expresión de mi identidad musical, mis composiciones. Fue en la creación musical donde encontré mi esencia, donde me apropié del conocimiento aprendido y le di vida a través de intimas letras, sensibles melodías y la aproximación musical a las tradiciones culturales. Estas, fueron permeadas por las diversas influencias musicales y los aprendizajes, que me han acompañado a lo largo de mi vida y carrera.

Todo esto habría sido difícil de lograr sin lo aprendido en la Universidad. La carrera de estudios musicales con énfasis en jazz, desarrolló en mi capacidades y habilidades musicales que dieron forma y sentido a mi proyecto de grado. Las herramientas de escucha, análisis, transcripción, técnica y composición, entre otras, son elementos claves en el proceso de creación, que fundamentaron y apoyaron el desarrollo de este trabajo. Sin embargo pienso que hace falta, dentro del énfasis de jazz y músicas populares, una mayor presencia y grado de importancia, en el estudio de la tradición musical colombiana, puesto que no es solo un excelente instrumento de formación musical, sino también un medio que destruye la indiferencia, permite la aceptación, la tolerancia, el respeto, la comunidad y enseña el valor por lo propio. Aun queda mucho que explorar y conocer de la tradición musical en Colombia, este trabajo de grado es tan solo una pincelada en un cuadro de infinitos colores. La riqueza cultural de nuestro país es tan extensa cómo el llano mismo, tan sonora como los golpes del tambor y diversa cómo nuestra accidentada geografía.

*“Con mayor frecuencia, deberíamos mirarnos, escudriñarnos unos a otros, descubrir en verdad lo qué somos, comprender de manera atenta dónde estamos y de dónde procedemos, que historia heredamos. Para así, conocernos más, aprender lo que compartimos y poder respetar nuestras diferencias; entonces, entenderíamos para hoy y siempre, hacia dónde vamos, sólo de esa forma se posibilita un mejor saber de nosotros mismos”*

Las palabras de Silvio Daza y Enrique Muñoz, investigadores y gestores culturales, dan sentido a esa inesperada atracción y curiosidad por la música de mi país, mi música. Tuve que mirar dentro y escudriñarme para descubrirme. Ser más consciente de dónde me encuentro y de dónde vengo, la historia que he heredado. Sentir mayor pertenencia a mi país, su gente, su realidad, su riqueza artística y de esta manera conocerme a mayor profundidad. Este proceso concluyó en aprendizaje, en compartir, sentir, crear y respetar. Fue mi manera de cumplir con la responsabilidad de ser un músico colombiano, amando y honrando su cultura. De esta manera pude saber más de mi misma y así entender hacia dónde se dirige mi camino.

## Referencias bibliográficas

- Carbó Ronderos, Guillermo. 1993. *Al ritmo de... Tambora-tambora*, in *Huellas*, no 39, Barranquilla, Universidad del Norte.
- Carbó, Guillermo. 1999. “Tambora y festival: Influencias del festival regional en la música tradicional”, *Revista Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 58 y 59, 2-14.
- Carbó, Guillermo. 2004. *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora*. París: L’Harmattan.
- Daza Rosales, S. and Muñoz V, E. 2008. *La memoria del agua: Bailes cantaos navegan por la Magdalena*. Barrancabermeja, Litodigital.
- Díaz, Yineth. 2017. *Aproximación contextual a la cultura y a la música llanera - caracterización de dos pasajes criollos*. (Monografía) Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Escobar, Juan Carlos. 2015. *Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la depresión Momposina*, In *Mediaciones de la Comunicación*, Vol. 10, Bogotá, Colombia, Universidad Javeriana.
- Gill, Delcy (2017, 15 de Junio), entrevistado por Romero, Ana. Barranco de Loba.
- Miller, Richard. 1996. *The Structure of Singing: System and Art of Vocal Technique*. Belmont CA, USA, Wadsworth Group, Shimer.
- Muñoz Vélez, Enrique. 2003. *El Bullerengue: Ritmo y Canto a la Vida*. Cuenca, Ecuador. Editorial CIDAP.
- Ocampo López, J. 1970. *El folclor y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia*. Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Pérez Herrera, Manuel Antonio. 2014. *El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana*, *El Artista*, no 11, Pamplona, Colombia, Universidad Distrital Francisco José De Caldas.
- Portaccio Fontalvo, Rosni Rosendo. 1941. *El Folklor musical de la cultura llanera*. Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Rojas, C. 1990. *Llanura, sogá y corrió. Cantan los Alcaravanes*. Bogotá, Impresos Panamericana.

- Rojas, Juan S. 2012. “*Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!*”: *identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, núm. 2, 139-157.
- Sáenz, Grilbin (2017, 10 de Junio), entrevistado por Romero, Ana. Barranco de Loba.
- Valtierra, Ángel. Orden 9 de enero, 1573, sin más dato. *Pedro Claver El Santo Redentor de los Negros*. Tomo I, Banco de la República, 1980, p. 452.
- Villafañe, Ángel María (2017, 10 de Junio), entrevistado por Romero, Ana. Barranco de Loba.

### Referencias discográficas

- Alé Kumá. 2002. *Cantaoras*. CD. Colombia. Producciones Alé Kumá.
- Cimarrón. 2011. *¡Cimarrón! Joropo Music from the Plains of Colombia*. CD. E.U. Smithsonian Folkways Recordings.
- Claudia Gómez. 2004. *Majagua*. CD. Colombia. MILENIUM representaciones de Colombia.
- Cholo Valderrama. 2008. *Joropo*. CD. Colombia. Vibra Music.
- Cholo Valderrama. 2013. *Sencillamente Llano*. CD. E.U. Disco el Copey desconocido: Sello discográfico desconocido.
- Etelvina Maldonado. 2014. *Etelvina Maldonado*. Colombia. MTM Ltda.
- Golpe Malibú. 2017. *Ribera Lobana*. CD. Colombia. Acento Mestizo.
- Lucia Pulido. 2011. *Por Esos Caminos*. CD. E.U. Independiente.
- María Mulata. 2003. *Itinerario de tambores*. CD. Colombia. Producciones Alé Kumá.

- Martina Camargo. 2009. Canto Palo y Cuero. CD. Colombia. Chaco World Music. Música, S.A.
- Nicolás Ospina. 2017. Girando para atrás. CD. Colombia. Independiente.
- Petrona Martínez. 2014. Mi Tabolero. CD. Colombia. MTM Ltda.
- Simón Díaz. 1994. Cuenta y Canta Volumen 1. CD. Venezuela. El Palacio de la Música.
- Simón Díaz. 2013. Las Tonadas de Simón. CD. Venezuela. El Palacio de la Música.
- Totó la Momposina. 2014. El Asunto. CD. Colombia. Sony Music.

### Referencias audiovisuales

- Álvarez, Uribe, Taborda y Álvarez F. 1989. Bullerengue, el baile de las mujeres solas. Documental. Colombia. Tiempos Modernos
- Calderón , Jiménez Y Ruíz. 2016. Cantares de Loba. Retratos de la tambora en la depresión Momposina como práctica sonora colectiva e individual. Colombia. Trabajo de grado, Universidad Javeriana.
- Corredor, Félix y Ríos, Juan Pablo. 2010. *El Beat de la Tambora*. DVD. Colombia. Fundación Río al Sur.

## Documentos Anexos

### Anexo 1. Letra de *Anhelo llanero*, composición.

#### Estrofa 1 (A)

Cómo te anhela mi alma, (8)  
cómo te anhela mi canto, (8)  
y te imagino en mis sueños (8)  
siendo mi único dueño, (8)  
por un momento pequeño (8)  
me rodeas con tus brazos. (8)

#### Estrofa 2 (A')

Cómo te pide mi boca, (8)  
Cómo te pide mi olfato, (8)  
te detallo con mis ojos, (8)  
tu voz captan mis oídos, (8)  
los sentidos bendicidos (8)  
que mas envidia mi tacto (8)

#### Coro (B)

Yo me enamore de ti (7)  
Yo me enamore del llano (8)  
De su cálida sabana (8)

Verde de tus ojos claros (8)  
De la fuerza de tus brazos (8)  
Y el porte del alazano (8)  
Yo me enamore de ti (7)  
Yo me enamore del llano (8)

#### Estrofa 3 (A'')

Te necesita mi tierra (8)  
Como el río a la lluvia (8)  
Como pájaros al viento (8)  
El fuego que arde por dentro (8)  
Es esto que por ti siento (8)  
Te necesito y no miento (8)

#### Estrofa 4 (A''')

Sumérgete en mis ríos (8)  
Dale vida a mis baldíos (8)  
Cabalga por mis llanuras (8)  
Pasea por mis montañas (8)  
Cordilleras travesañas (8)  
Que tanto admiras y extrañas (8)

## Anexo 2. Frases melódicas de las partes A y B del pasaje *Anhelo Llanero*.

**A**

Fm Gm(b5) A♭maj7 A♭maj7/C 6Fm

1. Có mo te/an he la mi al ma, có mo te/an  
 2. Có mo te pi de mi bo ca, có mo te

10 Eb7/G Bbm Bbm6/D♭ C7 C7 F9

he la mi can to, y te/i ma gi no/en mis  
 pi de mi/ol fa to, te de ta llo con mis

15 Bbm6 Bbm6 Bbm6/D♭ C7 C7/B♭ A♭5/6

sue ños, sien do mi/ú ni co due ño, por un mo men to pe que ño me ro  
 o jos, tu voz cap tan mis oi dos, los sen tí dos ben de ci dos que más

20 C7/G Em9 Fm9 F(sus4) F7(b9)

de as con tus bra zos. Yo mee na mo ré de ti,  
 en vi dia mi tac to.

**B**

25 Bbm Bbm G♭7 Fm Fm7/E♭

yo mee na mor ré del lla no, de su cá li da sa

29 Dm7(b5) Bbm9/D♭ C7(b9) C7(b9)/D♭

ba na, ver de de tus o jos cla ros, de la fuer za de tus

33 C7(b9) C7(b9)/D♭ C7(b9)/G Fm Bbm

bra zos yel por te del a la za no, yo mee na mo ré de

37 C7 C7(b9)/D♭ C7 C7/B♭ C7/G Fm

ti, yo mee na mo ré de lla no.

### Anexo 3. Letra de *Luz*, composición.

#### Estrofa 1 (A)

Yo en ocasiones canto (8)  
para que hable el corazón. (7)  
Cuando trastabilla el habla, (8)  
cuando trastabilla el habla, (8)  
me apaciguo en la canción. (7)

#### Estrofa 2 (A')

Consumida en la impotencia, (8)  
con fe en que seas consciente (8)  
solo queda la paciencia, (8)  
solo queda la paciencia, (8)  
se que en ti estaré presente. (8)

#### Coro (B)

Ser la luz en el camino (8)  
y la fuerza entre tus pasos. (8)  
La esperanza que requiere (8)  
este mundo hecho pedazos. (8)

La esperanza que requiere (8)  
este mundo hecho pedazos. (8)

Que mi canto sea siempre (8)  
voz que te llene de vida, (8)  
arrullo que en la impaciencia (8)  
calme tu mente afligida, (8)

arrullo que en la impaciencia (8)  
calme tu mente afligida, (8)

#### Estrofa 3 (A'')

Quiero ser un río claro (8)  
que disipe el agua turbia. (8)  
Tierra firme en la que pises, (8)  
tierra firme en la que pises, (8)  
que florezcas con la lluvia. (8)

#### Estrofa 4 (A''')

Lluvia que emanan mis ojos, (8)  
ojos que observan tu vuelo, (8)  
vuela gavián pollero, (8)  
vuela gavián pollero, (8)  
hacia amaneceres nuevos. (8)



## Anexo 4. Construcción melódica de las partes A y B del pasaje *Luz*.

35 **A** Em G C7

Yo en o ca cio nes can to, pa ra que/ha ble el co ra  
ten cia, ten go fe/en que seas con cien

41 B7 E7 Am F#7 B7

zón te cuan do tras ta bi lla/el ha bla, cuan do  
te so lo que da la pa cien cia, so lo

46 Am G B7 1. Em

tras ta bi lla/el ha bla, me/a pa ci guo/en la can ción.  
que da la pa cien cia, se que/en ti/es ta re pre

51 B7 2. Em E(sus4) E7

A pe sar de la/im po sen te. Ser la luz en el ca  
can to se a

57 **B** Am E7 Am G

mi no y la fuer za en tre tus pa sos, laes pe ran za que re quie  
siem pre voz que te lle ne de vi da, a rru llo quen laim pa cien

61 F#7 C7 B7 Am

re es te mun do he cho pe da zos, laes pe ran za que re quie  
cia cal me tí men tea fli gi da, a rru llo quen laim pa cien

65 G B7 1. Em E7 2. Em Em

re es te mun do he cho pe da zos. Que mi can to se a gi da.  
cia cal me tu men tea fli

Anexo 5. Estructura ritmo melódica de las partes A en el arreglo de *Arbolito Sabanero*, tonada llanera. Compases 24 - 57

**A**  $F\#m$  *mp*

25 26 27-28

A - bre sus sue - ños al ra - so

$Bm$   $F\#m$

29 30 31 32 33 34

la so - le - dad sin un gri - to,

$Bm$   $F\#m$

35 36-37 38 39 40

as - pi ra\_el cam - po mar - chi - to

$C\#7(b9)$

41 42 43 44 45

la dul - ce flor la dul - ce flor del o -

$F\#m$   $E7$  *mf **A***

46 47-49 50 51 52

ca - so. Tú, pe - sa - ro - so\_en el pa - so,

$E7$  **A**  $F\#7/A\#$

53 54 55 56 57

pu - ro\_a - re - nal del es - te - ro, so -

Anexo 6. Estructura ritmo melódica de las partes B en el arreglo de *Arbolito Sabanero*, tonada llanera. Compases 58- 90

**B** Bm

ñan - do, el ai - re ma - ye - ro      có - mo ten - drás de con -

63 F#m      Bm      Bm6      F#m      D7(#11)  
 - go - jas,      que ya no te que - dan ni ho - jas ar - bo -

69 C#7      F#m  
 li - to      Sa - ba - ne - ro.      So -

75 Bm  
 ñan - do, el ai - re ma - ye - ro      co - mo ten - drás de con -

80 F#m      Bm      Bm6      F#m      D7(#11)  
 - go - jas,      que ya no te que - dan ni ho - jas ar - bo -

86 C#7      F#m  
 li - to      Sa - ba - ne - ro.

## Anexo 7. Estructura armónica del arreglo de *Corré morenita*, parte A.

A1,2

C#m7 G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7/G# F#7 C#m

*mf*

29 30 *simile* 31

32 B/D# C#m7/E G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7 F#7

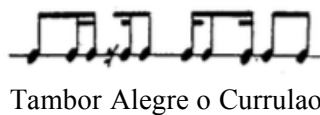
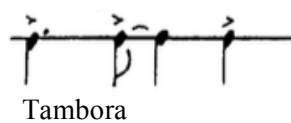
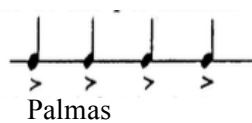
33 34 35

36 C#m7 B/D#

1. 2.

37

## Anexo 8. Principales figuras rítmicas de los instrumentos de Tambora Tradicional



Anexo 9. Patrones rítmicos y variaciones de los instrumentos de Tambora.

**Corte 10. RITMO DE TAMBORA**

Referencia: SOMBRERITO BLANCO (11)

(Formato instrumental de tambora) 128 pulsos por minuto

The musical score is organized into several sections:

- Palmas y Tablas:** The top staff, showing a rhythmic pattern of vertical strokes.
- Máracas I:** The second staff, featuring a sequence of downward and upward strokes.
- Tambora:** The third staff, containing a melodic line with notes and rests.
- Currulao (Tambor Alegre):** The fourth staff, with a rhythmic pattern of notes and rests, accompanied by letters A, B, and V.

Below the main score are several variations:

- Tambora Variaciones:** Three variations of the Tambora part, each labeled with a boxed number 1, 2, or 3.
- REPIQUE:** A variation of the Tambora part.
- GOZA'O:** A variation of the Tambora part.
- Currulao Variaciones:** Two variations of the Currulao part, each labeled with a boxed number 1.

Anexo 10. Forma de repartición de las estructuras rítmicas en la A, compases 28 al 30, del arreglo de *Corré Morenita*.

28 A1,2

V. *C#m7* *G#7/F#* *C#m7/E* *B(sus4)* *B7* *C#m7/G#*

Vox. *mp*

Cl. *mp*

Guit. *mf*

Pno. *mf* *mp*

B. *mf* *simile*

Bat. *mf* *simile*

*(Redo sin entorchado)*

mi - tas a to - mar el a - gua cla - ra.  
co - ra - zón pi - den a la pa - cha ma - mi - ta per - dón.

Co - rré mo - re - ni - ta - so - la - ca - da

Anexo 11. Forma de repartición de las estructuras rítmicas en la B, compas 38 - 40, del arreglo de *Corré Morenita*.

The musical score is arranged in a system with seven staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Section B begins at measure 38. The vocal line (V.) has lyrics: "ga - to, el ga - to pa - pe - rro, el pe - rro pa - pa - lo, el pa-lo la can -". The Clarinet (Cl.) part features a triplet of eighth notes in measures 38 and 40. The Guitar (Guit.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Piano (Pno.) part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a *mp* dynamic. The Bass (B.) part has a bass line with a *mp* dynamic and a *simile* marking. The Drums (Bat.) part has a complex rhythmic pattern with accents and a *mp* dynamic, also marked *simile*.

## Anexo 12. Letra de *Qué será de mí*, composición.

### Estribillo

No sé qué será de mí (7)  
de mí, no sé qué será, (7)  
me fui pa' Barranco e' loba (8)  
y no me quiero regresar. (8)

**No sé qué será de mí (7)  
de mí, no sé qué será, (7)  
me fui pa' Barranco e' loba (8)  
y no me quiero regresar. (8)**

### Estrofa 1 (A)

Me fui pa barranco de loba,(8)  
tierra anfibia, tierra buena, (8)  
un pueblo de pescadores, (8)  
ribera del Magdalena. (8)

Paisaje de mil colores, (8)  
pájaros que van cantando. (8)  
al ritmo de los tambores (8)  
todo el mundo está bailando. (8)

### Coro 1 B)

**No sé qué será de mí (7)  
de mí, no sé qué será, (7)  
me fui pa' Barranco e' loba (8)  
y no me quiero regresar. (8)**

No sé, de mí qué será. (7)  
en este pueblo lobano (8)  
yo me quisiera quedar. (7)

**No sé qué será de mí (7)  
de mí, no sé qué será, (7)  
me fui pa' Barranco e' loba (8)  
y no me quiero regresar. (8)**

### Estrofa 2 (A')

Producto del mestizaje (8)  
de blancos, indios y negros, (8)  
pueblo de mucho coraje (8)  
y de corazones buenos, (8)

Las amistades que hice (8)  
nunca las olvidaría, (8)

Golpe Malibú, Delcy Gil (8)  
y el maestro Ángel Marría. (8)

### Coro 2 ( B')

**No sé qué será de mí (7)  
de mí, no sé qué será, (7)  
me fui pa' Barranco e' loba (8)  
y no me quiero regresar. (8)**

No sé, de mí qué será. (7)  
al ritmo de la tambora (8)  
hoy yo les vengo a cantarar. (7)

**No sé qué será de mí (7)  
de mí, no sé qué será, (7)  
me fui pa' Barranco e' loba (8)  
y no me quiero regresar. (8)**

### Estrofa 3 ( B'')

Con muchas cosas me quedo (8)  
de este lugar tan hermoso, (8)  
la flor que llevo en el pelo (8)  
y la fruta del corozo. (8)

Yo la tradición me llevo, (8)  
folclor de Barranco e loba, (8)  
Chandé, Guacherna y Berroche (8)  
y la Tambora-tamborra. (8)

### Coro 3 ( C'')

**No sé qué será de mí (7)  
de mí, no sé qué será, (7)  
me fui pa' Barranco e' loba (8)  
y no me quiero regresar. (8)**

No sé, de mí qué será. (7)  
me voy de barranco e' loba (8)  
a congelarme a la ciudadad. (7)

**No sé qué será de mí (7)  
de mí, no sé qué será, (7)  
me fui pa' Barranco e' loba (8)  
y no me quiero regresar. (8)**



Anexo 13. Estructura ritmo - melódica de las frases en la parte A de *Qué será de mí*, composición.

25 **B♭m13(maj7)** **A** **B♭m**

*mf* Me fui pa Ba-r-ran-co,e' lo - ba, tie - rra,an - fi - bia, tie - rra bue -  
za - je de blan - cos, in - dios y ne -  
que - do de,es - te lu - gar tan her-mo -

27 **F7**

- na, un pue - blo de pes - ca - do - res ri - be - ra del Mag - da -  
- gros, pue - blo de mu - cho co - ra - je y de co - ra - zo - nes  
- so, la flor que lle - vo en el pe - lo y la fru - ta del co -

29 **B♭m** **G♭maj7**

le - na. Pai - sa - je de mil co - lo - res, pá - ja - ros que van can - tan -  
bue - nos. Las a - mis - ta - des que hi - ce nun - ca las ol - vi - da - rí -  
ro - zo. Yo la tra - di - ción me lle - vo fol - clor de Ba - rran - co,e' lo -

31 **Gm7(b5)** **A♭** **F7/A** **B♭m** **B♭m13(maj7)**

- do al rit - mo de los tam - bo - res to - do el mun - do es - tá bai - lan - do.  
- a, Gol - pe Ma - li - bú, Del - cy Gil y el ma - es - tro An - gel Ma - rí - a.  
- ba, chan - dé, gua - cher - na y be - rro - che y la Tam - bo - ra tam - bo - ra.

## Anexo 14. Letra de *Ven que estoy llorando*, composición.

### Coro (A)

Vente para acá mamita, (8)  
ven que estoy llorando. (6)  
Vente para acá mamita, (8)  
ven que estoy llorando. (6)

Y aunque ya no este chiquita, (8)  
arrúllame con tu canto. (8)  
Aunque ya no este chiquita, (8)  
arrúllame con tu canto. (8)

### Estrofa 1 (B)

Desde niña me decías, (8)  
no te quiero ver llorando, (8)  
dime si tu presentías (8)  
que esto me haría tanto daño. (8)

Muchas cosas me enseñaste, (8)  
por ti yo aprendí a cantar, (7)  
Pero nunca me mostraste (8)  
cuánto dolería amar, (7)

### Estrofa 2 (B')

Tú siempre me protegiste, (8)  
pedías por mi a tos' los santos, (8)  
pero nunca me dijiste (8)  
que esto me haría sufrir tanto. (8)

Cuántas cosas me advertiste, (8)  
siempre con tanto alboroto, (8)  
por qué nunca me prohibiste (8)  
dar mi corazón a otro. (8)

### Estrofa 3 (B'')

Mama tú me repetiste, (8)  
no vayas con tanta prisa, (8)  
yo nunca pensé que este hombre (8)  
se robaría mi sonrisa. (8)

Dime cómo es que se quita (8)  
el dolor no me lo aguanto. (8)  
Vente para acá mamita, (8)  
arrúllame con tu canto. (8)

## Anexo 15. Progresión armónica de la parte A de *Ven que estoy llorando*.

**38** Coros  
(Am) (2da vez)

Chords: C<sub>6</sub>, C<sub>maj7</sub>/E, D<sub>9</sub>, A<sub>m</sub>, A<sub>m9</sub>, C<sub>6</sub>, C<sub>maj7</sub>/E, D<sub>7</sub>/F<sub>#</sub>, A<sub>m</sub>, A<sub>m6</sub>, A<sub>m6</sub>/C, E<sub>7sus</sub>, E<sub>7</sub>/G<sub>#</sub>, A<sub>m</sub>, A<sub>m6</sub>, A<sub>m6</sub>/C, E<sub>7sus</sub>, E<sub>7</sub>/G<sub>#</sub>, A<sub>m</sub>.

## Anexo 16. Progresión armónica de la parte B de *Ven que estoy llorando*.

**54** Verso

Chords: D<sub>9</sub>, F<sub>#m7b5</sub>, F<sub>maj7</sub>, G, E<sub>7</sub>/G<sub>#</sub>, A<sub>m9</sub>, C/G, E<sub>m7</sub>, A<sub>m</sub>, A<sub>m11</sub>, F<sub>maj9</sub>, C<sub>9</sub>/D, E<sub>m</sub>, E<sub>m11</sub>, A<sub>13omit3</sub>, C/G, C<sub>maj7</sub>/E, E<sub>7</sub>, A<sub>m</sub>.

## Anheló Llanero

Pasaje Llanero

Composición y Arreglos:  
Ana Romero

*Intro Piano Ad Lib*

Voz

Cuatro

Piano

Bajo Eléctrico

Batería

*(Improv. sobre esta melodía. Armonía libre)*

*mf*

1 2 3 4

**A** ♩ = 150

V.  $\text{F}_m$   $\text{G}_m7b5$   $\text{A}b\text{maj}7$   $\text{A}b\text{maj}7/\text{C}$

1. Cò - mo - te an - he - la mi al - ma, \_\_\_\_\_  
 2. Cò - mo - te pi - de mi bo - ca, \_\_\_\_\_  
 3. Te ne - ce - si - ta mi tie - rra, \_\_\_\_\_  
 4. Su - mér - ge - te en mis rí - os, \_\_\_\_\_

Cuat.  $\text{F}_m$  (*Entra en segunda repetición*)  $\text{G}_m7b5$   $\text{A}b\text{maj}7$   $\text{A}b\text{maj}7/\text{C}$

*p* *cresc. poco a poco*

Pno.  $\text{F}_m$   $\text{G}_m7b5$   $\text{A}b\text{maj}7$   $\text{A}b\text{maj}7/\text{C}$

1. *mp*  
2. *mf*

B.  $\text{F}_m$  (*Entra en segunda repetición*)  $\text{G}_m7b5$   $\text{A}b\text{maj}7$   $\text{A}b\text{maj}7/\text{C}$

*mf*

Bat. (*Entra en la 2da repetición, platillos con mallets*)

*mp* *mf* *simile*

5 6 7 8

V.  $F_m$   $E_{b7}/G$   $B_{bm}$   $B_{bm6}/D_b$

có - mo te an - he - la mi can - to,  
 có - mo te pi - de mi ol - fa - to,  
 co - mo el rí - o, a la llu - via,  
 da - le vi - da, a mis bal - dí - os,

Cuat.  $F_m$   $E_{b7}/G$   $B_{bm}$   $B_{bm6}/D_b$

Pno.  $F_m$   $E_{b7}/G$   $B_{bm}$   $B_{bm6}/D_b$

B.  $F_m$   $E_{b7}/G$   $B_{bm}$   $B_{bm6}/D_b$

Bat.  $F_m$   $E_{b7}/G$   $B_{bm}$   $B_{bm6}/D_b$

9 10 11 12

V.  $C_7$   $F_9$   $B_{bm6}$   $B_{bm6}/D_b$

y te j - ma - gi - no en mis sue - ños sien - do mi ú - ni - co  
 te de - ta - llo con mis o - jos, tu voz cap - tan mis o  
 co - mo pá - ja - ros al vien - to, el fue - go que ar - de por  
 ca - bal - ga por mis lla - nu - ras, pa - se - a por mis mon

Cuat.  $C_7$   $F_9$   $B_{bm6}$   $B_{bm6}/D_b$

Pno.  $C_7$   $F_9$   $B_{bm6}$   $B_{bm6}/D_b$   
 (comp. libre 2da repetición)

B.  $C_7$   $F_9$   $B_{bm6}$   $B_{bm6}/D_b$

Bat.  $C_7$   $F_9$   $B_{bm6}$   $B_{bm6}/D_b$

13 14 15 16

**V.** *C*<sub>7</sub> *C*<sub>7</sub>/*B*<sub>b</sub> *A*<sub>b</sub>6add9 *C*<sub>7</sub>/*G* *F*<sub>m</sub>9  
 due - ño por un mo - men - to pe - que - ño me ro - de - as con tus bra - zos.  
 í - dos, los sen - ti - dos ben - de - ci - dos que más en - vi - dia mi tac - to.  
 den - tro es es - to que por ti sien - to, te ne - ce - si - to, y no mien - to.  
 ta - ñas, cor - di - lle - ras tra - ve - sa - ñas que tan - to, ad - mi - ras y ex - tra - ñas.

**Cuat.** *C*<sub>7</sub> *C*<sub>7</sub>/*B*<sub>b</sub> *A*<sub>b</sub>6add9 *C*<sub>7</sub>/*G* *F*<sub>m</sub>9

**Pno.** *C*<sub>7</sub> *C*<sub>7</sub>/*B*<sub>b</sub> *A*<sub>b</sub>6add9 *C*<sub>7</sub>/*G* *F*<sub>m</sub>9

**B.** *C*<sub>7</sub> *C*<sub>7</sub>/*B*<sub>b</sub> *A*<sub>b</sub>6add9 *C*<sub>7</sub>/*G* *F*<sub>m</sub>9

**Bat.**

17 18 19 20 21 22

**B** *F*<sub>7</sub>sus (*F*<sub>7</sub><sup>b</sup>9(<sup>b</sup>13)) *B*<sub>b</sub>m *G*<sub>b</sub>7

**V.** Yo me e - na - mo - ré de ti, yo me e - na - mo - ré del lla -

**Cuat.** *F*<sub>7</sub>sus (*2da vez sin corte*) (*F*<sub>7</sub><sup>b</sup>9(<sup>b</sup>13)) *B*<sub>b</sub>m *G*<sub>b</sub>7  
*f* (*comp. Llanero*)

**Pno.** *F*<sub>7</sub>sus (*2da vez sin corte*) (*F*<sub>7</sub><sup>b</sup>9(<sup>b</sup>13)) *B*<sub>b</sub>m *G*<sub>b</sub>7  
*f* (*comp. Llanero*)

**B.** *F*<sub>7</sub>sus (*2da vez sin corte*) (*F*<sub>7</sub><sup>b</sup>9(<sup>b</sup>13)) *B*<sub>b</sub>m *G*<sub>b</sub>7  
*f* (*2da vez sin corte*)

**Bat.** *f* (*2da vez sin corte*) (*comp. Llanero*)

*f* 23 24 25 26

V.  $F_m$   $F_{m7}/E_b$   $D_{m7b5}$   $B_{bm9}/D_b$

no, de su cá - li - da sa - ba - na, ver - de de tus o - jos

Cuat.  $F_m$   $F_{m7}/E_b$   $D_{m7b5}$   $B_{bm9}/D_b$

Pno.  $F_m$   $F_{m7}/E_b$   $D_{m7b5}$   $B_{bm9}/D_b$

B.  $F_m$   $F_{m7}/E_b$   $D_{m7b5}$   $B_{bm9}/D_b$

Bat. *simile*

27 28 29 30

V.  $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}/G$

cla - ros, de la fuer - za de tus bra - zos y el por - te del a - la -

Cuat.  $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}/G$

Pno.  $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}/G$

B.  $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}/G$

Bat.

31 32 33 34

V.  $F_m$   $B_{bm}$   $C_7$   $C_{7b9}/D_b$   
 za - no, yo me e - na - mo - ré de ti

Cuat.  $F_m$   $B_{bm}$   $C_7$   $C_{7b9}/D_b$

Pno.  $F_m$   $B_{bm}$   $C_7$   $C_{7b9}/D_b$

B.  $F_m$   $B_{bm}$   $C_7$   $C_{7b9}/D_b$

Bat.  $F_m$   $B_{bm}$   $C_7$   $C_{7b9}/D_b$

35 36 37 38

V.  $C_7$   $C_{7/B_b}$   $C_{7/G}$   $F_m$  **D.S. a la C**  
 yo me e - na - mo - ré del lla - no.

Cuat.  $C_7$   $C_{7/B_b}$   $C_{7/G}$   $F_m$

Pno.  $C_7$   $C_{7/B_b}$   $C_{7/G}$   $F_m$


B.  $C_7$   $C_{7/B_b}$   $C_{7/G}$   $F_m$


Bat.  $C_7$   $C_{7/B_b}$   $C_{7/G}$   $F_m$

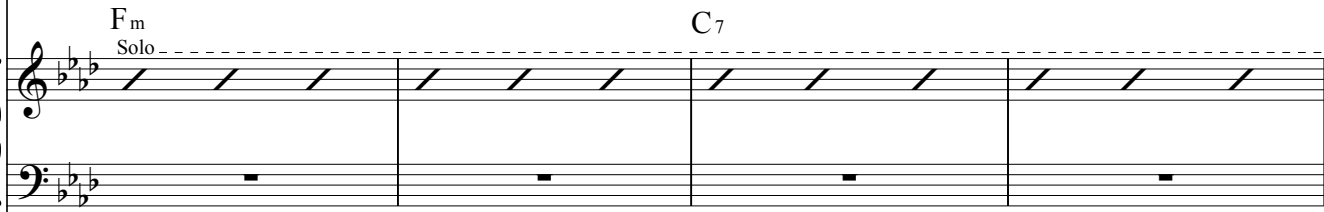
39 40 41 42




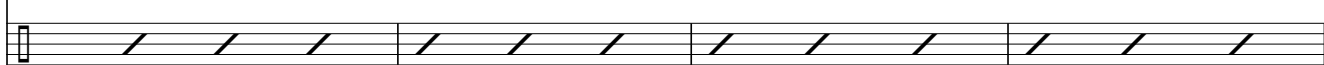
C

V. 


Cuat.   
*mf*


Pno.   
*Solo*

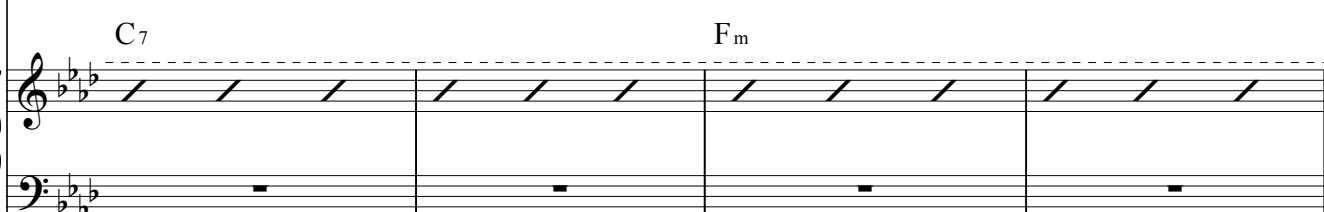
B.   
*mf* *simile*


Bat. 

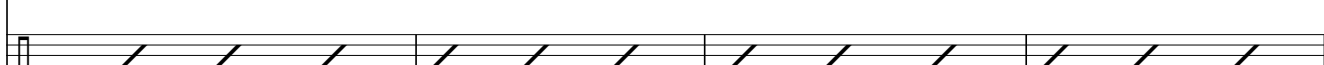
*mf* 43 44 45 46

V. 


Cuat. 

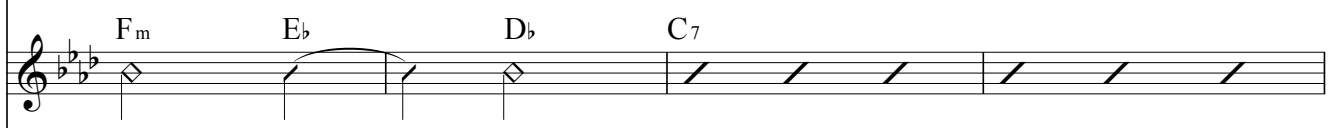
Pno.   
*Solo*

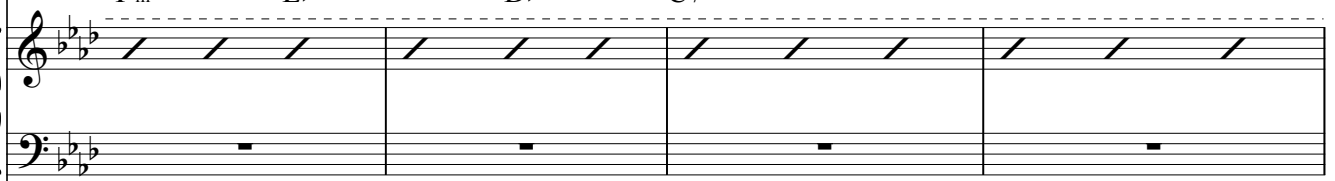
B. 

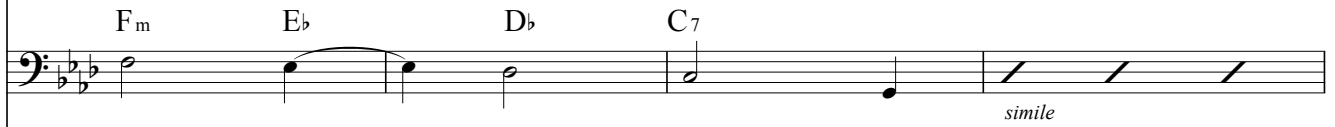
Bat. 


47 48 49 50

V. 


Cuat. 


Pno. 

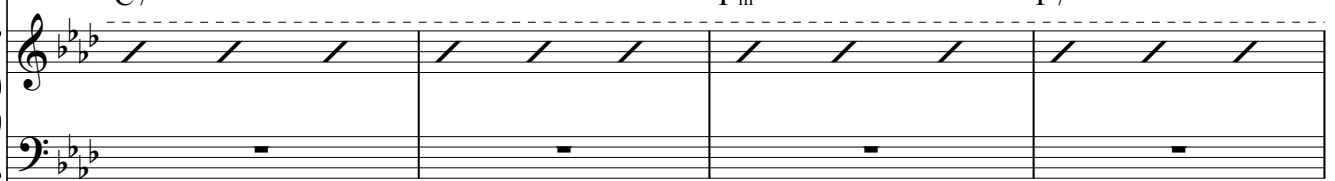
B. 


Bat. 


51 52 53 54

V. 

Cuat. 

Pno. 

B. 

Bat. 

55 56 57 58

V. 


Cuat. 


Pno. 

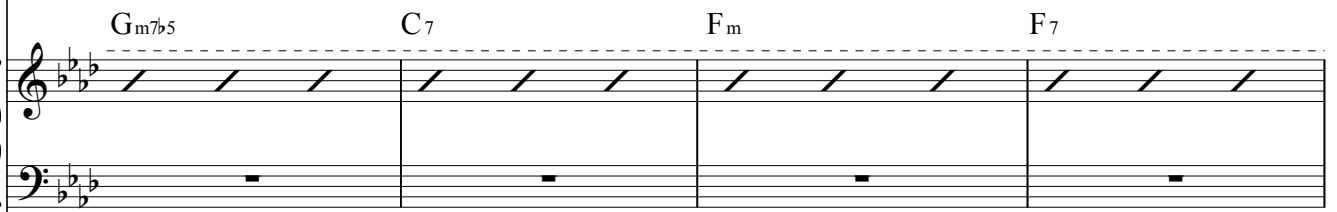
B. 


Bat. 


59 60 61 62

V. 

Cuat. 

Pno. 

B. 

Bat. 

63 64 65 66

V. 

Cuat. 

Pno. 

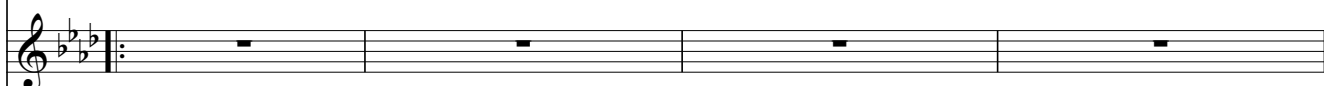
B. 

Bat. 

67 68 69 70 71 72

**B'**

V. 

Cuat. 

Pno. 

B. 

Bat. 

73 74 75 76

V.  $F_m$   $F_{m7}/E_b$   $D_{m7b5}$   $B_{b9}/D_b$

no, de su cá - li - da sa - ba - na, ver - de de tus o - jos

Cuat.

Pno.  $F_m$   $F_{m7}/E_b$   $D_{m7b5}$   $B_{b9}/D_b$

B.  $F_m$

Bat.

77 78 79 80

V.  $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}/G$

cla - ros, de la fuer - za de tus bra - zos y el por - te del a - la -

Cuat.

Pno.  $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}/G$   
*(agrega notas al ostinato)*  
**mf**

B.  $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}$   $C_{7b9}/D_b$   $C_{7b9}/G$   
*(Fills sobre el pedal)*  
**mf**

Bat. **mf**

81 82 83 84

Score

Anhelo Llanero pg. 11

85 86 87 88

V. *F<sub>m</sub>* *B<sub>bm</sub>* *C<sub>7</sub>* *C<sub>7b9</sub>/D<sub>b</sub>*  
 za - no, yo me e - na - mo - ré de ti

Cuat.

Pno. *F<sub>m</sub>* *B<sub>bm</sub>* *C<sub>7</sub>* *C<sub>7b9</sub>/D<sub>b</sub>*

B. *F<sub>m</sub>* *B<sub>bm</sub>* *C<sub>7</sub>* *C<sub>7b9</sub>/D<sub>b</sub>*

Bat.

89 90 91 92

V. *C<sub>7</sub>* *F<sub>m</sub>*  
 yo me e - na - mo - ré del lla - no.

Cuat.

Pno. *C<sub>7</sub>* *F<sub>m</sub>*  
*pp* *mp*

B. *C<sub>7</sub>* *F<sub>m</sub>*  
*pp* *mp*

Bat.

**B''**

V. *F<sub>sus4</sub> F<sub>7</sub> B<sub>bm</sub> G<sub>b7</sub>*  
 Yo me e - na - mo - ré de ti, yo me e - na - mo - ré del lla -

Cuat. *F<sub>sus4</sub> F<sub>7</sub> B<sub>bm</sub> G<sub>b7</sub>*  
*mp f (comp. Llanero)*

Pno. *F<sub>sus4</sub> F<sub>7</sub> B<sub>bm</sub> G<sub>b7</sub>*  
*mp f (comp. Llanero)*

B. *F<sub>sus4</sub> F<sub>7</sub> B<sub>bm</sub> G<sub>b7</sub>*  
*mp f*

Bat. *mp f (comp. Llanero)*  
 93 94 95 96

V. *F<sub>m</sub> F<sub>m7/E<sub>b</sub></sub> D<sub>m7<sup>b</sup>5</sub> B<sub>bm9/D<sub>b</sub></sub>*  
 no, de su cá - li - da sa - ba - na, ver - de de tus o - jos

Cuat. *F<sub>m</sub> F<sub>m7/E<sub>b</sub></sub> D<sub>m7<sup>b</sup>5</sub> B<sub>bm9/D<sub>b</sub></sub>*

Pno. *F<sub>m</sub> F<sub>m7/E<sub>b</sub></sub> D<sub>m7<sup>b</sup>5</sub> B<sub>bm9/D<sub>b</sub></sub>*

B. *F<sub>m</sub> F<sub>m7/E<sub>b</sub></sub> D<sub>m7<sup>b</sup>5</sub> B<sub>bm9/D<sub>b</sub></sub>*  
*simile*

Bat. *F<sub>m</sub> F<sub>m7/E<sub>b</sub></sub> D<sub>m7<sup>b</sup>5</sub> B<sub>bm9/D<sub>b</sub></sub>*

97 98 99 100

Score

Anhelo Llanero pg. 13

V. *C7b9 C7b9/Db C7b9 C7b9/Db C7b9/G*  
cla - ros, de la fuer - za de tus bra - zos y el por - te del a - la -

Cuat. *C7b9 C7b9/Db C7b9 C7b9/Db C7b9/G*

Pno. *C7b9 C7b9/Db C7b9 C7b9/Db C7b9/G*

B. *C7b9 C7b9/Db C7b9 C7b9/Db C7b9/G*

Bat. *C7b9 C7b9/Db C7b9 C7b9/Db C7b9/G*

101 102 103 104

V. *Fm Bbm C7*  
za - no, yo me e - na - mo - ré de ti

Cuat. *Fm Bbm C7*

Pno. *Fm Bbm C7*

B. *Fm Bbm C7*

Bat. *Fm Bbm C7*

105 106 107 108



*tempo rubato*

V.  $F_m$   
on cue

yo me e - na - mo - ré del lla - no.

Cuat.  $F_m$

Pno.  $F_m$

B.  $F_m$

Bat.  $F_m$

109 110 111 112

Score

# Luz

Composición y Arreglos:  
Ana Romero

Pasaje Llanero

*Intro batería, redo, madera y aros*

open

$\text{♩} = 120$

Voz

Piano

Bajo Eléctrico

Batería

*(Slap, notas libres y cortas, improv. con la batería)*

*mf*

*simile*

*mf* 1 2 *simile* 3 4

on cue

V.

Pno.

B.

Bat.

*mf*

5 6 7 8

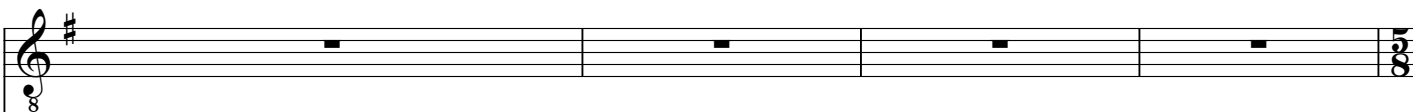
V. 

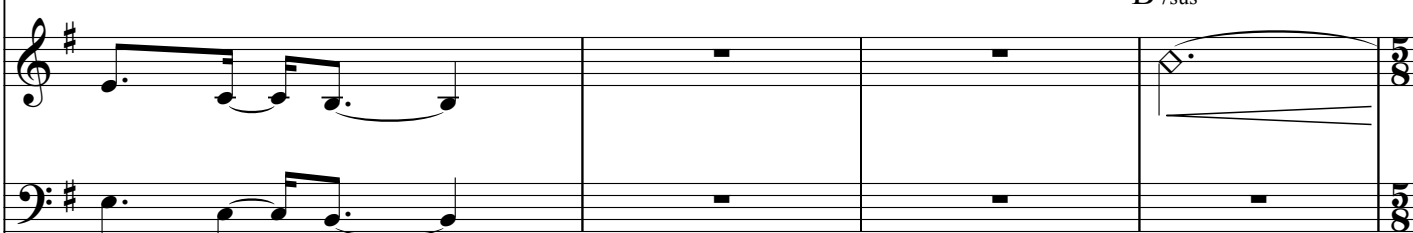
Pno. 

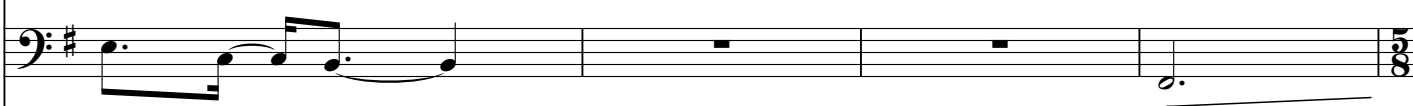
B. 

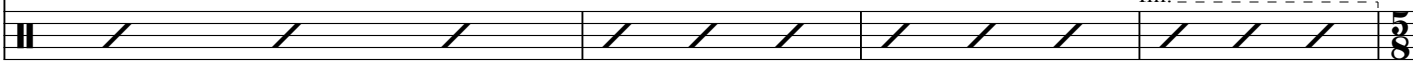
Bat. 

9 10 11 12

V. 

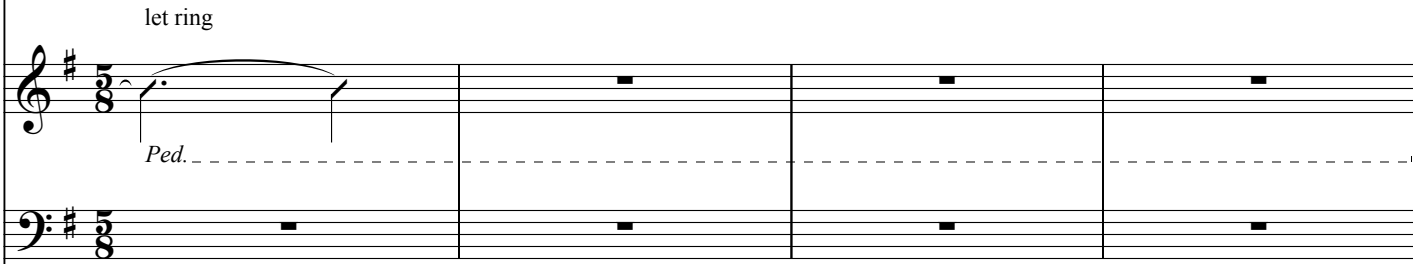
Pno. 

B. 

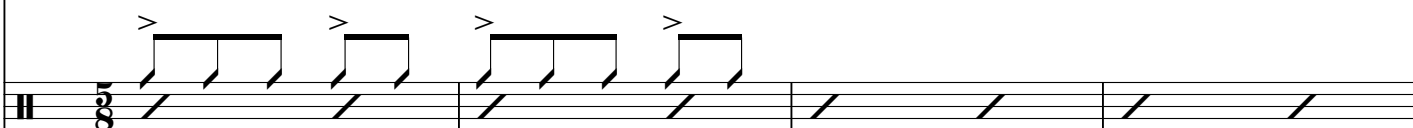
Bat. 

13 14 15 16

V. 

Pno. 

B. 

Bat. 

17 18 *simile* 19 20

V. 

Pno. 

B. 

Bat. 

21 22 23 24

V. 

Pno. 

B. 

Bat. 

25 26 27 28

V. 

Pno. 

B. 

Bat. 

29 30 31 32 33 34

A

Chords: E<sub>m</sub>, G, C<sub>7</sub>

V. *mf* can - to, pa - ra que ha - ble, el co - ra -  
 ten - cia, ten - go fe en que seas con - cien -

Pno. *mf* *simile*

B. *mf* *simile*

Bat. *mf* 35 36 37 38

Chords: B<sub>7</sub>, E<sub>7</sub>, A<sub>m</sub>, F<sub>#7</sub>

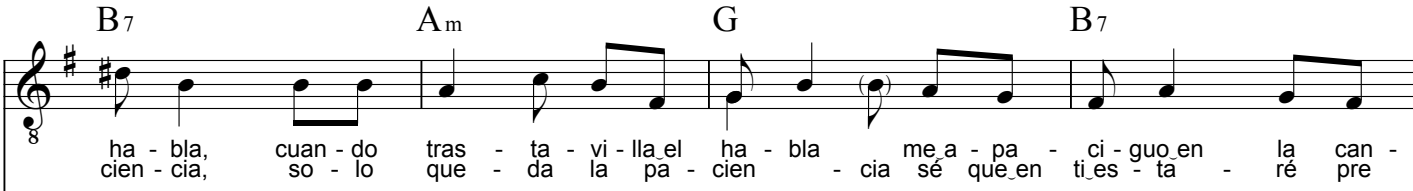
V. *mf* zón, cuan - do tras - ta - vi - lla, el  
 te, so - lo que - da la pa -

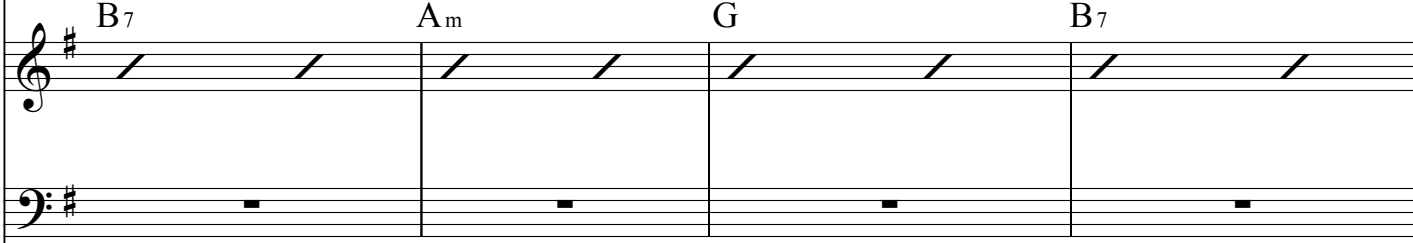
Pno. *mf*


B. *mf*

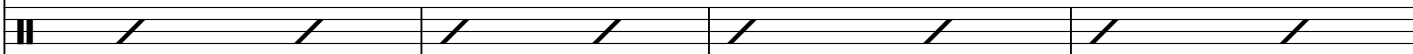
Bat. *mf*

39 40 41 42

V.   
ha - bla, cien - cia, cuan - do so - lo, tras - ta - vi - lla, el ha - bla - cia, me a - pa - ci - guo, en la can - pre

Pno. 

B. 

Bat. 

43 44 45 46

V.   
ción, A pe - sar de la im - po

Pno. 

B. 

Bat. 

47 48 49 50

V.  $E_m$   $E_{sus4}$   $E_7$

sen - te. Ser la luz en el ca -

Pno.  $E_m$   $E_{sus4}$

B.  $E_m$   $E_{sus4}$

Bat. fill.

51 52 53 54

**B**

V.  $A_m$   $E_7$   $A_m$   $G$

mi - no y la fuer - za en - tre tus pa - sos, la es - pe - ran - za que re - quie -  
- pre voz que te lle - ne de vi - da, a rru - llo que en la im - pa - cien -

Pno.  $A_m$   $E_7$   $A_m$   $G$

*mf* *simile*

B.  $A_m$   $E_7$   $A_m$   $G$

*mf* *simile*

Bat. *(Ride)* *mf* *simile*

55 56 57 58




V.    
 - re es - te mun - do he - cho pe - da - zos, la es - pe - ran - za que re - que -  
 - cia cal - me tu men - te a - fli - gi - da, a - rru - llo que en la im - pa - cien -

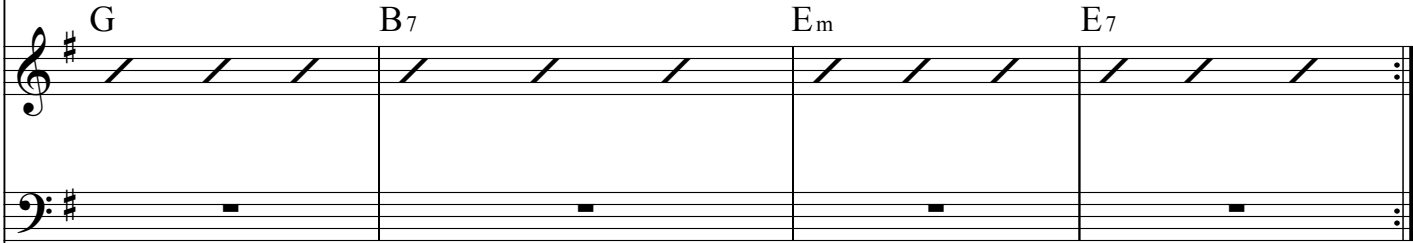
Pno. 

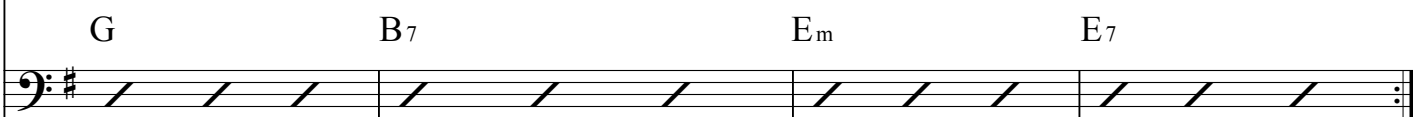
B. 

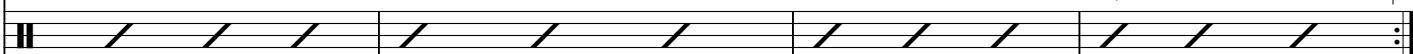
Bat. 

59 60 61 62

V.    
 - re es - te mun - do he - cho pe - da - zos. Que mi can - to se - a siem  
 - cia cal - me tu men - te a - fli - gi

Pno. 

B. 

Bat.  fill. -----

63 64 65 66

V. *Em* <sup>2</sup> 8 - da. —

Pno. *Em* (Solo)

B. *Em*

Bat.

67 68 69 70

**C**

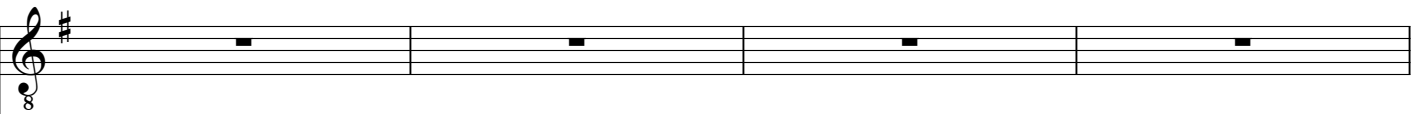
V.

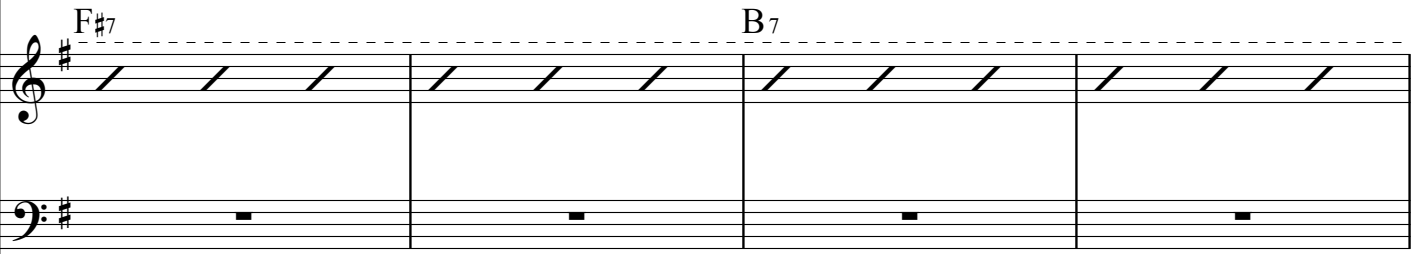
Pno. *Em*

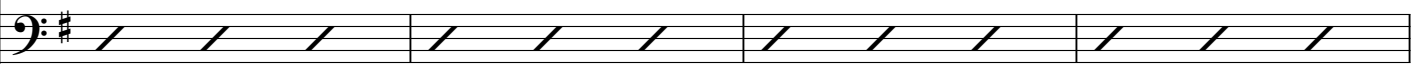
B. *Em* *mp* *simile*

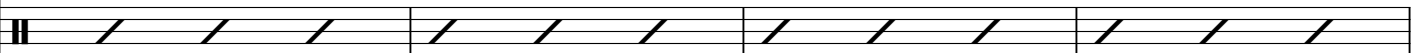
Bat. *mp* (Cross stick) *simile*

71 72 73 74

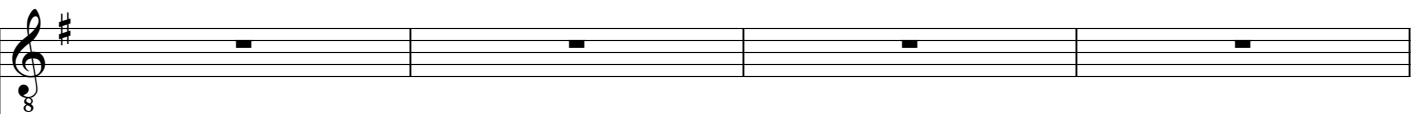
V. 

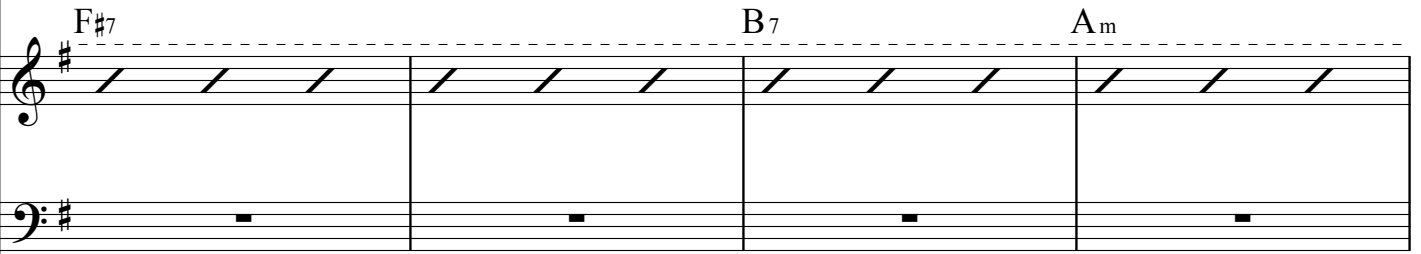
Pno. 

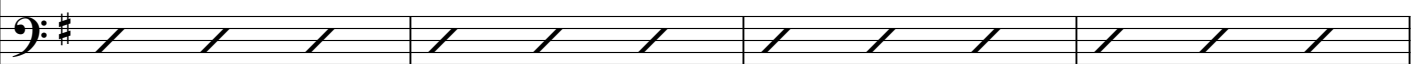
B. 

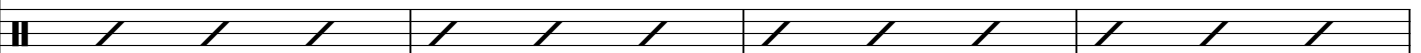
Bat. 

75 76 77 78

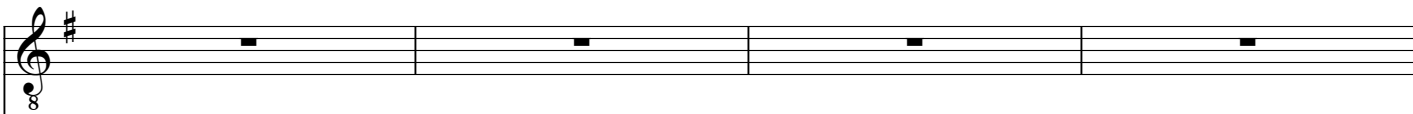
V. 

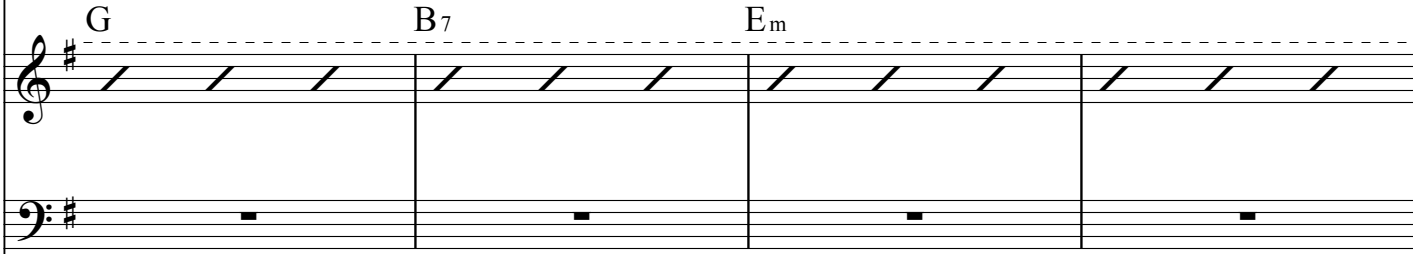
Pno. 

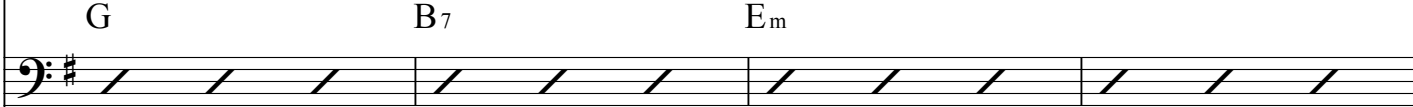
B. 

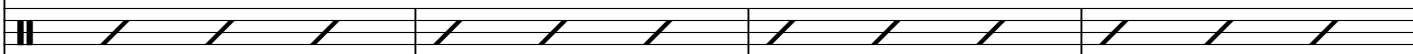
Bat. 

79 80 81 82

V. 

Pno. 

B. 

Bat. 

83 84 85 86

V.   
1.  2.    
Quie - ro ser el rí - o  
Llu - via que e - ma - nan - mis

Pno. 

B. 

Bat. 

87 88 89 90 *p*

**D**

Em G C7 B7 E7

V. 8  
cla - ro \_\_\_\_\_  
o - jos \_\_\_\_\_

que di - si - pe el a - gua tur - bia,  
o - jos que ob - ser - van tu vue - lo

Pno. *mf* *simile*

B. *mf* *simile*

Bat. *mf* 91 92 93 *simile* 94 95 96

Am F#7 B7 Am

V. 8  
tie - rra fir - me en la que pi - ses, — tie - rra fir - me en la que  
vue - la ga - vi - lán po - lle - ro, — vue - la ga - vi - lán po -

Pno. Am F#7 B7 Am

B. Am F#7 B7 Am

Bat. 97 98 99 100

V. **G** **B7** **E<sub>m</sub>**

Pno.

B.

Bat.

101 102 103 104

V. **B7** **E<sub>sus4</sub>** **E7**

Pno.

B.

Bat. **B7** **E<sub>sus4</sub>** **E7**

105 106 107 108

**B'**

V. *mf*

Pno. *mf*

B. *mf*

Bat. (Ride)

mi - no y la fuer - za en - tre tus pa - sos, la es - pe - ran - za que re - quie -  
pre voz que te lle - ne de vi - da, a rru - llo que en la im - pa - cien -

*mf* 109 110 111 112

V. *mf*

Pno. *mf*

B. *mf*

Bat.

- re es - te mun - do he - cho pe - da - zos, la es - pe - ran - za que re - quie -  
- cia cal - me tu men - te a - fli - gi - da, a rru - llo que en la im - pa - cien -

*mf* 113 114 115 116

V. - re es - te mun - do he - cho pe - da - zos. Que mi can - to se - a - siem - da.  
- cia cal - me tu men - te a - fli - gi

Pno.

B.

Bat.

117 118 119 120 121



Score

# Arbolito Sabanero

Letra: Aberto Averlo T.

Música: Simón Díaz

Arreglo: Ana Romero

Tonada Llanera

Intro Ad lib, Sonidos "de la sabana"

Improv. libre

open

Voz

Cuatro

Contrabajo

arco

Improv. libre

*mf*

1

2

3

4

simile

(sube cromáticamente al F#)

V.

Cuat.

C.B.

*mp*

5

6

7

8

Ar - bo - li - to sa-ba-ne - ro, yo te ven - go\_a pre - gun - tar, pre-gun -

V.

Cuat.

C.B.

9

10

11

12

tar si cuan - do\_e - lla se me fue ar - bo - li - to, tú

V. me la vis - te pa - sar, te pa - sar

Cuat.

C.B.

13 14 15

$\text{♩} = 120$

V.

Cuat.

C.B. *F#m pizz.*  
*mf*

16 17 18 19

V.

Cuat.

C.B.

20 21 22 23

**A**  $F\#m$  *mp*

V.  $\text{8}$   
A - bre sus sue - ños al ra - so

Cuat.

C.B.  $F\#m$

24 25 26 27

$Bm$

V.  $\text{8}$   
la so - le - dad

Cuat.

C.B.  $Bm$

28 29 30 31

$F\#m$

V.  $\text{8}$   
sin un gri - to,

Cuat.

C.B.  $F\#m$

32 33 34 35

Bm

V.

Cuat.

C.B.

36 37 38 39

F#m/A

G#<sup>∞</sup>

V.

Cuat.

C.B.

40 41 42 43

C#7(b9)

F#m

V.

Cuat.

C.B.

44 45 46 47

V. *E7 mf*  
Tú, pe - sa - ro - so\_en el

Cuat. *E7 p*

C.B. *E7*

48 49 50 51

V. *A E7 A F#7/A#*  
pa - so, pu - ro\_a-re - nal del es - te - ro, so -

Cuat. *A E7 A F#7/A#*

C.B. *A E7 A F#7/A#*

52 53 54 55 56 57

**B** *Bm*  
ñan - do\_el ai - re ma - ye - ro có - mo ten - drás de con -

Cuat. *Bm mf simile*

C.B. *Bm*

58 59 60 61 62

V. *F#m* *Bm*  
- go - jas, que ya

Cuat. *F#m* *Bm*

C.B. *F#m* *Bm*

63 64 65 66

V. *Bm6* *F#m* *D7(#11)* *C#7*  
no te que - dan ni ho - jas ar - bo - li - to

Cuat. *Bm6* *F#m* *D7(#11)* *C#7*

C.B. *Bm6* *F#m* *D7(#11)* *C#7*

67 68 69 70

V. *F#m*  
Sa - ba - ne - ro. So -

Cuat. *F#m*  
*simile*

C.B. *F#m*

71 72 73 74

B<sub>m</sub>

V. *ñan - do, el ai - re ma - ye - ro co - mo ten - drás de con -*

Cuat.

C.B.

75 76 77 78 79

F<sup>♯</sup>/A B<sub>m</sub>

V. *- go - jas, que ya*

Cuat.

C.B.

80 81 82 83

B<sub>m6</sub> F<sup>♯</sup>m D7(♯11) C<sup>♯</sup>7

V. *no te que - dan ni ho - jas ar - bo - li - to*

Cuat.

C.B.

84 85 86

V. Sa - ba - ne - ro. **F#m**

Cuat. *simile* **F#m**

C.B. **F#m**

87 88 89 90

**A'**

*Tempo rubato*

V. Ar - bo - li - to de ho - jas fi - nas, **F#m**

Cuat. **(F#m)** *simile*

C.B. **(F#m)** arco *mp* *simile*

91 92 93 94

V. ni - do de pu - - - - - **Bm**

Cuat. **Bm**

C.B. **Bm**

95 96 97 98 99



V. **F#m**

ras con - go - jas,

Cuat. **F#m**

C.B. **F#m**

100 101 102 103 104

V. **Bm** **F#m**

co - mo ya no tie - nes ni ho - jas te be - sa el

Cuat. **Bm** **F#m**

C.B. **Bm** **F#m**

105 106 107 108

V. **C#7(b9)sus** **C#7** **F#m**

sol las es - pi - nas.

Cuat. **C#7(b9)sus** **C#7** **F#m**

C.B. **C#7(b9)sus** **C#7** **F#m**

109 110 111 112 113

V. *E7* *A*  
Ma - dri - ne - ro sin ma - dri - na, pa - so

Cuat. *E7* *A*

C.B. *E7* *pizz.* *A*

114 115 116 117

V. *E7* *F#7/A#*  
yo con mi can - tar, y *a tempo*

Cuat. *E7* *A*

C.B. *E7* *A* *F#7*

118 119 120 121

**B'**

V. *Bm*  
tu en tu gra - ve ca - llar te que - das tan se - co y

Cuat. *Bm*  
1. *p*  
2. *mf*

C.B. *Bm*  
1. *p*  
2. *mf*

122 123 124 125 126

V. *F#m*  
*F#m/C#*  
8 tris - te ar - bo -

Cuat. *F#m*  
*F#m/C#*

C.B. *F#m*  
*F#m/C#*

127 128 129 130

V. *Bm* *F#m* *C#7(b9)sus*  
*Bm/D* *F#m7/E* *C#7/F* *C#7(b9)*  
8 li - to tu la vis - te tu me la vis - - - -

Cuat. *Bm* *F#m* *C#7(b9)sus*  
*Bm/D* *F#m7/E* *C#7/F* *C#7(b9)*

C.B. *Bm* *F#m* *C#7(b9)sus*  
*Bm/D* *F#m7/E* *C#7/F* *C#7(b9)*

131 132 133 134 135

V. *ritardando. 2da vuelta* *F#m* *F#m*  
8 - - te pa - sar y


Cuat. *F#m* *F#7/A#* *F#m*

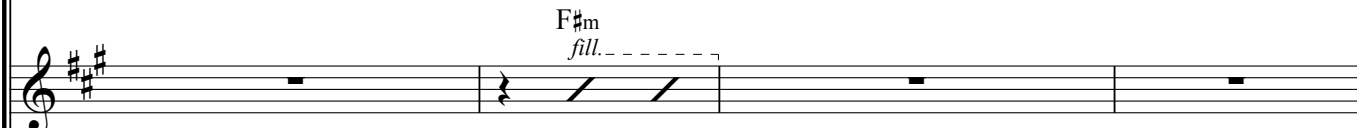
C.B. *F#m* *F#7/A#* *F#m*

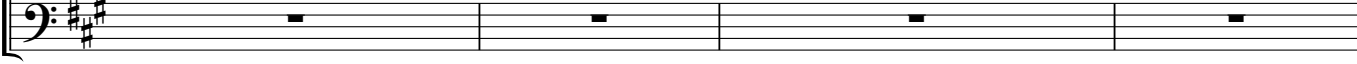
136 137 138 139 140

**Coda**


*Tempo rubato*

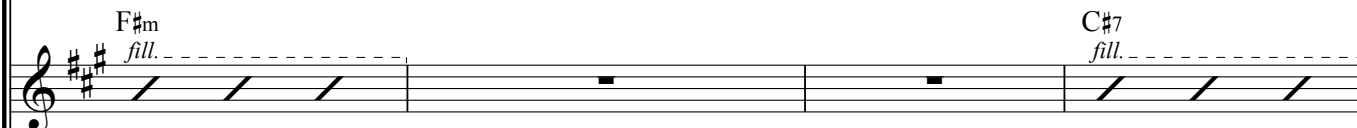
V.   
8 Ar - bo - li - to sa - ba - ne - ro, yo te ven - go a pre - gun - tar, pre - gun -

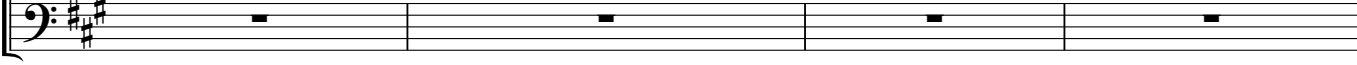
Cuat.   
F#m  
fill.

C.B. 


141 142 143 144

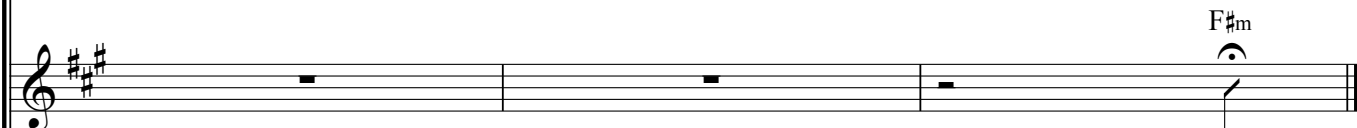
V.   
8 tar si cuan - do e - lla se me fue ar - bo - li - to, tú

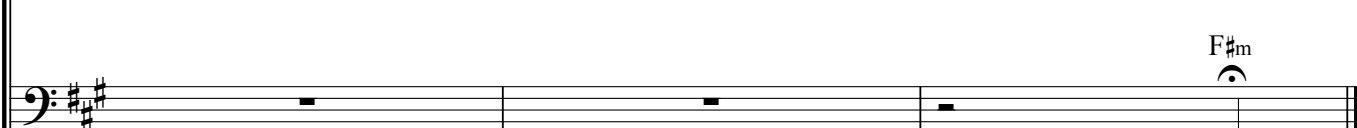
Cuat.   
F#m C#7  
fill.

C.B. 

145 146 147 148

V.   
8 me la vis - te pa - sar, te pa - sar

Cuat.   
F#m

C.B.   
F#m

149 150 151

# Corré Morenita

Tradicional  
Arreglos: Ana Romero

## Tambora Tradicional

*Tempo Ad Lib.*

Chords: C#m7 B11/D# C#m7/B F#7 C#m7 C#m7 B11/D# B7 F#7 C#m7

Voz Solo  
Co - rré mo-re-ni - ta - so - la, ca - da u - na, en su lu - gar. Co - rré mo-re-ni - ta so - la ca - da u - na, en su lu - gar.

Voces (2 voces)

Clarinete en Sib

Guitarra

Piano  
Chords: C#m7 B11/D# B7 F#7 C#m7 C#m7 B11/D# B7 F#7 C#m7

Bajo

Batería

1 2 3 4 5 6

♩ = 85

V. (Entrada bajo)

Vox.

Cl.

Guit.

Pno.

B.  
Chords: C#m B/D# C#m/E B/D# C#m B/D# C#m/E B/D#  
*p*

Bat.

7 8 9 10

Corré Morenita pg.2

V.

Vox.

Guit.

Pno.

B.

Bat.

11 12 13 14 15 16

V.

Vox.

Cl.

Guit.

Pno.

B.

Bat.

17 18 19 20 21

Corré Morenita pg.3

♩ = 100 *mf*

Ba - ja - ron dos pa - lo -

*mp*  
Co - rré mo-re-ni - ta so - la, ca - da u - na en su lu - gar

*p* *mf*

*C#m/E B/D# C#m B/D# C#m/E B/D# C#m B/D#*

*C#m/E B/D# C#m B/D# C#m/E B/D# C#m B/D# C#m/E B/D#*

(Ride Bell)

22 23 24 25 *mp* 26 27

A1,2 *C#m7 G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7/G# F#7 C#m B/D# C#m7/E*

mi - tas a to - mar el a - gua cla - ra. Las dos can - tan con el co - ra - zón, a - yu - dan  
co - ra - zón pi - den a la pa - cha ma - mi - ta per - dón. Sus vo - ces son los tam - bo - res, traen muy bue -

*mp*  
Co - rré mo-re - ni - ta - so - la, ca-da u-na en su lu - gar.

*mf*

*mf*

*C#m7 G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7/G# F#7 C#m B/D# C#m7/E*

*C#m7 G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7/G# F#7 C#m B/D# C#m7/E*

(Redo sin entorchado)

*mf* 28 29 *simile* 30 31 32

Corré Morenita pg.4

V. *G#7/F# C#m7 B<sub>sus4</sub> B7 C#m7 F#7 C#m B/D#*

— a que bri - lle lim - pio el sol  
— nas vi - bra - cio - nes. — Las dos can - tan con el El ra - tón pa - ra, el

Vox. Co - rré mo - re - ni - ta - so - la, ca - da u - na en su lu - gar.

Cl.

Guit.

Pno. *G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7 F#7 C#m7 B/D# C#m*

B. *G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7 F#7 C#m7 B/D#*

Bat.

33 34 35 36 37

**B**

V. ga - to, el ga - to pa - ra, el pe - rro, el pe - rro pa - ra, el pa - lo, el pa - lo pa la can - de - la, y la can de - la pa - ra, el a - gua.

Vox.

Cl.

Guit.

Pno. *C#m mp*

B. *C#m mp simile*

Bat. *mp simile*

38 39 40 41 42



Corré Morenita pg.5

**C** (open till cue)

Musical score for section C, measures 43-47. The score includes staves for Voice (V.), Vocal (Vox.), Clarinet (Cl.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Drums (Bat.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes various annotations such as *C#m Solo* and *C#m*. The drum part features a complex rhythmic pattern with accents. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar part has a melodic line with a *C#m* annotation. The bass part has a melodic line with a *C#m* annotation. The vocal and voice parts are silent. The clarinet part is silent. The section ends at measure 47 with a double bar line and repeat signs.

**D**

Musical score for section D, measures 48-51. The score includes staves for Voice (V.), Vocal (Vox.), Clarinet (Cl.), Guitar (Guit.), Piano (Pno.), Bass (B.), and Drums (Bat.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes various annotations such as *simile*. The drum part features a complex rhythmic pattern with accents. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar part has a melodic line. The bass part has a melodic line. The vocal and voice parts are silent. The clarinet part is silent. The section ends at measure 51 with a double bar line and repeat signs.

Corré Morenita pg.6

V. *mf* Pa - lo - mi - ta pa - lo -

Vox.

Cl. End Solo

Guit.

Pno.

B. B11/D# B C#m/G# F#7 C#m

Bat.

52 53 54 55

A3,4

V. C#m/E G#7/F# C#m7 B<sub>sus4</sub> B7 C#m7/G# F#7 C#m

Vox. mi - ta pa - lo - ma de piel mo - re - na, vas a -  
 tu - sa que co - ci - na, a fue - go len - to, co - ra -

Cl. 2da repetición

Guit. *mp*

Pno. C#m7 G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7/G# F#7 C#m  
*mf* *simile*

B. C#m7 G#7/F# C#m7/E B<sub>sus4</sub> B7 C#m7/G# F#7 C#m  
*mf* *simile*

Bat. (Redo sin entorchado) *mf* *simile*

56 57 58 59

Corré Morenita pg.7

Chords: C#m9/D# C#m7/E G#7/F# C#m7 Bsus4 B7 C#m/G# F#7 C#m C#m9/D# C#m Cdim

V. — le - van - tar el vue - lo a la ciu - dad de Car - ta ge - na. —  
 - zón que su - fre y ca - lla no pue - de vi - vir con - ten - to. —

Vox. Co - rré mo - re - ni - ta - so - la, ca - da u - na en su lu - gar. gar.

Cl. (Inicio) *mf*

Guit. C#m Cdim

Pno. B/D# C#m7/E G#7/F# C#m7/E Bsus4 B7 C#m7 F#7 C#m7 B/D#

B. B/D# C#m7/E G#7/F# C#m7/E Bsus4 B7 C#m7 F#7 C#m7 B/D# C#m Cdim

Bat.

60 61 62 63 64 65

Coda C#m *pp*

V. ga - to, el ga - to pa - ra el pe - rro, el pe - rro pa - ra el pa - lo, el pa - lo pa la can - de - la y la can de - la pa - ra el

Vox. 2da repetición *pp* *cresc. poco a poco* *simile* *mp* (Inicio) *mp*  
 tón pa - ra el ga - to, el ga - to pa - ra el pe - rro, el pe - rro pa - ra el pa - lo, el pa - lo pa la can - de - la y la can

Cl.

Guit. C#m *pp* *cresc. poco a poco* *simile* (Inicio)

Pno. 2da repetición *pp* *cresc. poco a poco* *simile* (Inicio)

B. C#m *pp* *cresc. poco a poco* *simile*

Bat. (Madera) *pp* *cresc. poco a poco* *simile*

66 67 68 69

Corré Morenita pg.8

*mf*

V. ga - to, el ga - to pa - ra,el pe - rro, el pe - rro pa - ra,el pa - lo, el pa - lo pa la can - de - la,y la can de - la pa - ra,el

Vox. de - la pa - ra,el ga - to, el ga - to pa - ra,el pe - rro, el pe - rro pa - ra,el pa - lo, el pa - lo pa la can - de - la,y la can

Canon. *(Inicio)* *mf* de - la,y El ra - tón pa - ra,el ga - to, el ga - to pa - ra,el pe - rro, el pe - rro pa - ra,el pa - lo, el pa - lo pa la can

Cl. *(Inicio)* *mf*

Gui. *mf*

Pno. *mf* *C#m* *cresc. poco a poco*

B. *mf* *cresc. poco a poco* *simile*

Bat. *(Parches, después platillos)* *mf*

70 71 72 73

V. a - gua. Co - rré mo - re - ni - ta so - la ca - da u - na, en su lu - gar.

Vox. *f* Co - rré mo - re - ni - ta so - la, ca - da u - na, en su lu - gar. ca - da u - na, en su lu - gar.

Cl. *f*

Gui. *f* *C#m*

Pno. *f* *C#m7* *B11/D#* *C#m/E* *F#m7* *G#7sus* *G#7* *Amaj7* *G#7/C* *C#m* *F#7* *D#7/G* *G#7sus* *G#7* *C#m*

B. *f* *C#m7* *B11/D#* *C#m/E* *F#m7* *G#7sus* *G#7* *Amaj7* *G#7/C* *C#m* *F#7* *D#7/G* *G#7sus* *G#7* *C#m*

Bat. *f*

74 75 76 77 78 79 80

Score

# Qué será de mí

Letra, Música y  
Arreglos:  
Ana Romero

Tambora-Tambora ♩ = 120

Lead Vocal

Coro

Guitarra

Bajo Eléctrico

Maracas

Alegre

Tambora

*mf* 1 2 3 4 5

6

L.V

C.

Gtr.

B.E.

Mar.

Al.

Tam.

*mf* No sé qué se-rá de

*mf* *mf* *mf* *mf*

*mf* 6 7 *Simile* 8 9

Score

Qué será de mí - pg.2

Musical score for measures 10-13. Instruments: L.V., C., Gtr., B.E., Mar., Al., Tam.

Lyrics: mí, de mí, no sé qué se - rá, me fui pa Ba-ran-co,e' lo-ba,y no me quie-ro re-gre - sar.

Chorus: No sé qué se-rá de

Chords: Bbm, F7, Bbm

Annotations: Fill., Simile

Measure numbers: 10, 11, 12, 13

Musical score for measures 14-17. Instruments: L.V., C., Gtr., B.E., Mar., Al., Tam.

Lyrics: mí de mí, no sé qué se - rá, me fui pa Ba-ran-co,e' lo-ba,y no me quie-ro re-gre - sar.

Chords: Bbm, F7, Bbm

Annotations: Simile

Measure numbers: 14, 15, 16, 17

Score

Qué será de mí - pg.3

Musical score for measures 18-21. Instruments: L.V., C., Gtr., B.E., Mar., Al., Tam. Chords: Bbm, F7. Includes 'Soto Fill' for guitar.

Musical score for measures 22-25. Instruments: L.V., C., Gtr., B.E., Mar., Al., Tam. Chords: Bbm, F7, Bbm13(maj7). Includes lyrics: 'Me fui pa Ba-rran-co.e' and 'fill.'.

Score

Qué será de mí - pg.4

**A**

L.V. lo - ba tie - rra an - fi - bia, tie - rra bue - na, un pue - blo de pes - ca - do - res ri - be - ra del Mag - da - le - na. Pai - sa - je de mil co - za - je de blan - cos, in - dios y ne - gros, pue - blo de mu - cho co - ra - je y de co - ra - zo - nes bue - nos. Las a - mis - ta - des que que - do de es - te lu - gar tan her - mo - so, la flor que lle - vo en el pe - lo y la fru - ta del co - ro - zo. Yo la tra - di - ción me

Gtr. Bbm F7 Bbm

B.E. Bbm F7 Bbm

Mar. *Simile*

Al. *Simile*

Tam. *Simile*

26 27 *Simile* 28 29

L.V. lo - res, pá - ja - ros que van can - tan - do al rit - mo de los tam - bo - res to - do el mun - do es - tá bai - lan - do. hi - ce nun - ca las ol - vi - da - ri - a, Gol - pe - Ma - li - bú, Del - cy Gil y el ma - es - tro An - gel Ma - rí - a. lle - vo fol - clor de Ba - rran - co e' lo - ba, chan - dé, gua - cher - na y be - rro - che y la Tam - bo - fa tam - bo - ra.

C. *mf* No sé qué se - rá de

Gtr. Gbmaj7 C7sus/G Ab F7/A Bbm Bbm13(maj7)

B.E. Gbmaj7 C7sus/G Ab F7/A Bbm Bbm13(maj7)

Mar. *mf*

Al. *mf*

Tam. *mf*

30 31 32 33



Score

Qué será de mí - pg.5

**B**

L.V. *B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m *f**

C. *B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m*

Gtr. *B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m* *Simile*

B.E. *B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m*

Mar. *> >*

Al. *> > > >*

Tam. *> > > >*

34 35 36 37

No sé. \_\_\_\_\_  
 No sé. \_\_\_\_\_  
 No sé. \_\_\_\_\_

mí de mí, no sé qué se - rá, me fui pa Ba-r-ran-co,e' lo-ba,y no me quie-ro re-gre - sar.

L.V. *Cm7(b5) F<sup>7</sup> B♭m*

C. *Cm7(b5) F<sup>7</sup> B♭m*

Gtr. *Cm7(b5) F<sup>7</sup> B♭m*

B.E. *Cm7(b5) F<sup>7</sup> B♭m*

Mar. *(serpenteo) f mf Simile*

Al. *f mf Simile*

Tam. *f mf Simile*

38 39 40 41 42

de mí qué se - rá, en es - te pue-blo lo - ba-no yo me qui-sie - ra que dar.  
 de mí qué se - rá, al rit - mo de la tam - bo-ra hoy yo les ven-gola can - tar.  
 de mí qué se - rá, me voy de Ba-r-ran-co,e' lo-ba,a con-ge-lar-me,a la clu - dad.

*mf* No sé qué se-rá de

Score

Qué será de mí - pg.6

1, 2. *mf*

L.V. *B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m*  
Pro - duc - to del mes - ti  
Con mu - chas co - sas me

C.  
mí de mí, no sé qué se - rá, me fui pa Ba-ran-co,e' lo-ba,y no me quie-ro re-gre - sar.

Gtr. *B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m*  
*Simile*

B.E. *B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m*  
*Simile*

Mar. *Simile*

Al. *Simile*

Tam. *Simile*

43 44 45 46

3. *B♭m B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m*

L.V.  
No sé qué se-rá de mí, de mí, no sé qué se - rá, de Ba - rran-co,a-gra-de - ci-da me de-vuel-vo,a Bo-go - tá.

C.  
sar.

Gtr. *B♭m B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m*

B.E. *B♭m B♭m E♭m F<sup>7</sup> B♭m*

Mar.

Al.

Tam.

47 48 49 50 51

# Ven que estoy llorando

Composición y Arreglos:  
Ana Romero

Bullerengue

Intro Vocal, Ad Lib  
*mp*

Voz Solista

Ven - te pa - ra a - cá ma - mi - ta ven que es - toy llo - ran - do,

V.

ven - te pa - ra a - cá ma - mi - ta ven que es toy llo - ran - do,

V.

y aun - que ya no es - té chi - qui - ta, a - rru - lla - me con tu can - to,

V.

y aun - que ya no es - té chi - qui - ta, a - rru - lla - me con tu can - to.

$\text{♩} = 80$

Ll.

*mf*

18

V.

C.

Cl.

Pno.

B.

Ll.

*mf*

Al.

*mf*

*mf*

18

19

20

21

*simile*

*simile, improv. libre*

Ven que estoy llorando pg.2

22

V.

C.

Cl.

Pno. *mf*   
A<sub>m</sub> G<sub>6</sub>/B C<sub>maj9</sub> D<sub>9sus</sub> E<sub>sus</sub>

B. *mf*   
A<sub>m</sub> G<sub>6</sub>/B C<sub>maj9</sub> D<sub>9sus</sub> E<sub>sus</sub>

Ll.

Al.

22 23 24 25

26

V.

C.

Cl.

Pno.   
A<sub>m</sub> G<sub>6</sub>/B C<sub>maj9</sub> D<sub>9sus</sub> E<sub>sus</sub> D<sub>9</sub>/C

B.   
A<sub>m</sub> G<sub>6</sub>/B C<sub>maj9</sub> D<sub>9sus</sub> E<sub>sus</sub> D<sub>9</sub>/C

Ll.

Al.

26 27 28 29

Ven que estoy llorando pg.3

30

V.

C.

Cl. *mf*

Pno. *D9* *D9/C*

B. *D9*

Ll.

Al.

30 31 32 33

34

V.

C.

Cl.

Pno. *E7* *A<sub>m</sub>*

B. *E7* *A<sub>m</sub>*

Ll.

Al.

34 35 36 37

Ven que estoy llorando pg.4

38 Coros

V.

C. *Unis. mp*  
 Ven - te pa - ra a - cá ma - mi - ta ven que es - toy llo - ran - - - do,  
*A<sub>m</sub>6 fill.*

Cl.

Pno. *(A<sub>m</sub>) (2da vez)* C<sub>6</sub> C<sub>maj7/E</sub> D<sub>9</sub> A<sub>m</sub> A<sub>m9</sub>

B. *(A<sub>m</sub>) (2da vez)* C<sub>6</sub> C<sub>maj7/E</sub> D<sub>9</sub> A<sub>m</sub> A<sub>m9</sub>

Ll. *(1ra vez)*

Al. *(1ra vez)*   
*simile*  
*simile, improv. libre*

38 39 40 41

V.

C. *Div.*  
 Ven - te pa - ra a - cá ma - mi - ta ven que es - toy llo - ran - - - do,  
*A<sub>m</sub>6 fill.*

Cl.

Pno. C<sub>6</sub> C<sub>maj7/E</sub> D<sub>7/F#</sub> A<sub>m</sub> A<sub>m6</sub>

B. C<sub>6</sub> C<sub>maj7/E</sub> D<sub>7/F#</sub> A<sub>m</sub> A<sub>m6</sub>

Ll.

Al.

42 43 44 45

Ven que estoy llorando pg.5

46

V.

C.

Cl.

Pno.

B.

Ll.

Al.

y\_aun - que ya no\_es - té \_\_\_\_\_ chi - qui - ta, \_\_\_\_\_ a - rru - lla - me con \_\_\_\_\_ tu can - to,

*(fills donde sea apropiado)*

A m6/C E 7sus E7/G# A m A m6

46 47 48 49

50

V.

C.

Cl.

Pno.

B.

Ll.

Al.

y\_aun - que ya no\_es - té \_\_\_\_\_ chi - qui - ta, \_\_\_\_\_ a - rru - lla - me con \_\_\_\_\_ tu can - to.

A m6/C E 7sus E7/G# A m

50 51 52 53

Ven que estoy llorando pg.6

**54** Verso  
D9

F#m7b5 F maj7 G E7/G#

V. 1. Des - de ni - ña me de - ci - as, ¡No te quie - ro ver llo - ran - do!  
2. Ma - ma tú me pro - te - gis - te, pe - días por mi a - toos los san - tos,

C. \_\_\_\_\_

Cl. \_\_\_\_\_

Pno. D9 F#m7b5 F maj7 G E7/G# Am9

B. D9 F#m7b5 F maj7 G E7/G# Am9

Ll. // // // //

Al. // // // //

54 55 56 57

58 Am9 C/G Em7 Am

V. Di - me si tú pre - sen - tí - as que es - to me ha - ria tan - to da - ño.  
pe - ro nun - ca me di - jis - te que es - to me i - ba a do - ler tan - to.

C. \_\_\_\_\_

Cl. \_\_\_\_\_

Pno. C/G Em7 Am

B. C/G Em7 Am

Ll. // // // //

Al. // // // //

58 59 60 61



Ven que estoy llorando pg.7

62 Am11 Fmaj9 C9/D Em Em11

V. Mu - chas co - sas me en - se - ñas - te, por ti yo\_a - pren - dí\_a can - tar,  
 Mu - chas co - sas me ad - ver - tis - te, siem - pre con tan - to\_al - bo - ro - to,

C. \_\_\_\_\_

Cl. \_\_\_\_\_

Pno. Am11 Fmaj9 C9/D Em Em11 A13omit 3

B. Am11 Fmaj9 C9/D Em Em11 A13omit 3

Ll. // // // // //

Al. // // // // //

62 63 64 65

66 A13omit 3 C/G Cmaj7/E E7 Am

V. pe - ro nun - ca me mos - tras - te cuán - to do - le - rí - a\_a - mar.  
 pe - ro nun - ca me prohi - bis - te dar mi co - ra - zón a o - tro.

C. \_\_\_\_\_

Cl. \_\_\_\_\_

Pno. C/G Cmaj7/E E7 Am

B. C/G Cmaj7/E E7 Am

Ll. // // // //

Al. // // // //

66 67 68 69

70 Solos

Ven que estoy llorando pg.8

(Solo Alegre 2 vueltas, luego Solo Voz abierto)

Musical score for measures 70-73. The score includes staves for Violin (V.), Clarinet (C.), Clarinet in Bb (Cl.), Piano (Pno.), Bass (B.), Lyre (Ll.), and Alto Saxophone (Al.). The key signature is one flat (F major/D minor). The time signature is 8/8. The tempo/style is marked 'Solo Alegre'. The score features a variety of chords: Am/C, Dm11, Am7, Gsus/B, G7, and Am. The bass line is active, while the upper strings and woodwinds are mostly silent. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The alto saxophone part is marked '(Solo, dos vueltas)'. Measure numbers 70, 71, 72, and 73 are indicated at the bottom of the score.

Musical score for measures 74-77. The score includes staves for Violin (V.), Clarinet (C.), Clarinet in Bb (Cl.), Piano (Pno.), Bass (B.), Lyre (Ll.), and Alto Saxophone (Al.). The key signature is one flat (F major/D minor). The time signature is 8/8. The tempo/style is marked 'Solo Alegre'. The score features a variety of chords: Am/C, Dm11, Am7, Gsus/B, G7, and Am. The bass line is active, while the upper strings and woodwinds are mostly silent. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The alto saxophone part is marked '(Solo, dos vueltas)'. Measure numbers 74, 75, 76, and 77 are indicated at the bottom of the score. The word 'open' is written at the end of the section.

Ven que estoy llorando pg.9

on cue  
78 Am/C Dm11 Am7 G sus/B G7 Am

V. *(solo sigue)*

C.

Cl.

Pno. Am/C Dm11 Am7 G sus/B G7 Am

B. Am/C Dm11 Am7 G sus/B G7 Am

Ll. //

Al. //

78 79 80 81

82 Fmaj7 D9/F# G E7/G# Am6 *Tempo rubato*

V.

C.

Cl.

Pno. Fmaj7 D9/F# G E7/G# Am6

B. Fmaj7 D9/F# G E7/G# Am6

Ll. //

Al. //

82 83 84 85

Ven que estoy llorando pg.10

86 Verso  
(improv. libre, sonidos de selva/aguacero)

V. Ma - ma tú me re - pe - tis - te, ¡No va - yas con tan - ta pri - sa!

C. / / / / /

Cl. *Am6* *frull.* / / / / / *simile*

Pno. *Am6* / / / / / *simile*

B. *Am6* / / / / / *simile*

Ll. / / / / / *simile*

Al. / / / / / *simile*

86 87 88 89

V. Yo nun - ca pen - sé que es - te hom - bre se ro - ba - ría mi son - ri - sa.

C. / / / / /

Cl. / / / / /

Pno. / / / / /

B. / / / / /

Ll. / / / / /

Al. / / / / /

90 91 92 93

Ven que estoy llorando pg.11

94

V. Di - me co - mo es que se qui - ta, el do - lor no me lo a - guan - to

C. / / / / /

Cl. / / / / /

Pno. / / / / /

B. / / / / /

Ll. / / / / /

Al. / / / / /

94 95 96 97

*a tempo*

98

V. ¡Ven - te pa - ra acá ma - mi - ta a - rru - lla - me con tu can - to.

C. / / / / /

Cl. / / / / /

Pno. *A13sus* *C/G* *C* *Cmaj7/E* *E7* *Am*

B. *A13sus* *C/G* *C* *Cmaj7/E* *E7* *Am*

Ll. / / / / / *fills..* *simile* / / / / /

Al. / / / / / *fills..* / / / / /

98 99 100 101

Ven que estoy llorando pg.12

102 Coro Final

V. *improv. libre*

C. *mf*  
Ven - te pa - ra a - cá ma - mi - ta ven que es - toy llo - ran - do,

Cl.

Pno. *mf*

B. *mf* fill.

Ll. *f*

Al. *f*

102 103 104 105

V. *106*

C. *106*  
Ven - te pa - ra a - cá ma - mi - ta ven que es - toy llo - ran - do,

Cl.

Pno. *mf*

B. *mf*

Ll. *f*

Al. *f*

106 107 108 109

Ven que estoy llorando pg.13

110 *A<sub>m</sub>6/C* *E<sub>7</sub>sus* *E<sub>7</sub>* *A<sub>m</sub>/E* *...fin improv.*

V. *8*

C. *8*

Cl. *frull.*

Pno.

B. *A<sub>m</sub>6/C* *E<sub>7</sub>sus* *E<sub>7</sub>* *A<sub>m</sub>/E*

Ll. *8*

Al. *8*

110 111 112 113

114 *A<sub>m</sub>6/C* *E<sub>7</sub>sus* *E<sub>7</sub>/G#* *A<sub>m</sub>*

V. *8*

C. *8*

Cl. *frull.*

Pno.

B. *A<sub>m</sub>6/C* *E<sub>7</sub>sus* *E<sub>7</sub>/G#* *A<sub>m</sub>*

Ll. *8*

Al. *8*

114 115 116 117