

**CORO JUVENIL DE LA ALIANZA COLOMBO FRANCESA
CORO DEL MAGDALENA MEDIO "UNIPAZ"**

JAIRO VARGAS JIMENEZ



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2011**

**CORO JUVENIL DE LA ALIANZA COLOMBO FRANCESA
CORO DEL MAGDALENA MEDIO “UNIPAZ”**

JAIRO VARGAS JIMENEZ

**Trabajo presentado como requisito para optar por el título de
MAESTRO EN MÚSICA, con énfasis en
DIRECCIÓN CORAL**

**Asesor
RAFAEL ÁNGEL SUESCÚN MARIÑO
Maestro de Dirección Coral**



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2011**

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Ena María y Jairo, a mi hermana Diana, a mis hijas María Camila y Diana Estefanía y a mi esposa Marelvis por su apoyo, comprensión y cariño.

A mi Maestro Rafael Suescún quien me enseñó el maravilloso mundo del canto coral. Gracias por su dedicación, amistad y paciencia.

A la Maestra Eliana Sarmiento por haber acompañado mi proceso de formación durante el desarrollo de éste proyecto.

Al Doctor Robinson Benjumea, Rector de UNIPAZ por su apoyo incondicional.

A los integrantes del Coro Juvenil de la Alianza Colombo Francesa y de la Coral del Magdalena Medio "UNIPAZ" por haberme ofrecido la oportunidad de dirigirlos. Gracias por su tiempo, su tolerancia y su valioso aporte a este proyecto.

CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
1. CORO JUVENIL DE LA ALIANZA COLOMBO FRANCESA.....	4
1.1 CONTEXTO GENERAL.....	4
1.2 CONTEXTO HISTÓRICO.....	4
1.3 CONTEXTO MUSICAL.....	4
1.4 ANÁLISIS DE LA OBRA “LA PLAYA Y EL MARINERO”.....	6
2. CORAL UNIPAZ.....	12
2.1 CONTEXTO GENERAL.....	12
2.2 CONTEXTO HISTORICO.....	12
2.3 CONTEXTO MUSICAL.....	12
2.4 ANÁLISIS DE LA OBRA “MOMPOSINA”.....	14
2.5 ANÁLISIS DE LA OBRA “DANZA NEGRA”.....	18
2.6 ANÁLISIS DE LA OBRA “EL VERANO”.....	23
2.7 ANÁLISIS DE LA OBRA “LA ENFERMEDAD”.....	29
2.8 ANALISIS DE LA OBRA “PRENDE LA VELA”.....	33
2.9 ANÁLISIS DE LA OBRA “ABUELITA”.....	42
2.10 ANÁLISIS DE LA OBRA “DIANA MARIA”.....	49
CONCLUSIONES.....	54
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55
PÁGINAS WEB.....	56
ANEXOS.....	57

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Rango Coro Juvenil de la Alianza Colombo Francesa.....	5
<i>LA PLAYA Y EL MARINERO</i>	
Figura 2. Rango Total.	7
Figura 3. Motivo melódico principal.....	8
Figura 4. Estructura.	9
Figura 5. Texto de la obra.....	9
Figura 6. Rango Coral de Magdalena Medio “UNIPAZ”	13
<i>MOMPOSINA</i>	
Figura 7. Estructura.	15
Figura 8. Textura.....	16
Figura 9. Rango Total.	16
Figura 10. Célula rítmica del Paseo Vallenato.	17
<i>DANZA NEGRA</i>	
Figura 11. Rango Total.	20
Figura 12. Célula rítmica de la Cumbia.....	21
Figura 13. Movimiento melódico de pregunta- respuesta.	22
<i>EL VERANO</i>	
Figura 14. Estructura	27
Figura 15. Rango Total.	28
Figura 16. Texto de la Obra.....	28
<i>LA ENFERMEDAD</i>	
Figura 17. Rango Total.	30
Figura 18. Texto de la obra.....	32
<i>PRENDE LA VELA</i>	
Figura 19. Rango Total.	37
Figura 20. Célula rítmica del Mapalé	39
Figura 21. Estructura	40

Figura 22. Texto de la obra.....40

ABUELITA

Figura 23. Rango Total.44

Figura 24. Estructura Armónica de la obra.45

Figura 25. Estructura.46

Figura 26. Texto de la obra.....47

DIANA MARÍA

Figura 27. Rango Total.50

Figura 28. Estructura.51

Figura 29. Texto de la obra.....52

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. Historia de Momposina	56

RESUMEN

Este trabajo denominado “Cantos de pueblos bañados por aguas”, es un recorrido musical por las siguientes poblaciones colombianas: El Banco (Magdalena), Barrancabermeja (Santander), Cartagena (Bolívar), Valle de Upar (Cesar), la Guajira y Carmen de Bolívar (Bolívar); ciudades a las que pertenecen los distintos compositores de las obras pertenecientes a este proyecto, y que se encuentran escritas en ritmo de cumbia, paseo vallenato, mapalé y tambora.

Podremos evidenciar el desarrollo y relevancia que tiene la música de la región Caribe de Colombia y la riqueza oral y musical que poseen los pueblos de la rivera del río Magdalena, mediante el análisis de los elementos interpretativos de cada una de las obras y su aplicación en el proceso de montaje realizado con cada una de las agrupaciones corales vinculadas al proyecto: Coro Juvenil de la Alianza Colombo Francesa y la Coral del Magdalena Medio “UNIPAZ”.

En este trabajo se busca resaltar el proceso de investigación, recuperación y divulgación de obras que han realizado maestros como Alberto Carbonell, quienes han aportado al desarrollo coral colombiano con composiciones y arreglos que surgen ante la ausencia de repertorio coral basado en música de la región Caribe colombiana. Así mismo, se quiere exponer la riqueza de esta música mediante la realización de un concierto coral, de manera que los compositores, arreglistas, directores y músicos en general aumenten su interés por la música perteneciente a esta zona del país.

Este proyecto se realizó con personas que no tienen ninguna experiencia coral y que han puesto su disposición para desarrollarlo de la mejor manera, teniendo como antecedente un proceso de formación que se inició en el año 2007 en la ciudad de Barrancabermeja y que surgió como un espacio pedagógico para que las personas mejoren su percepción acerca de la actividad coral y pierdan el temor a participar de ella.

INTRODUCCIÓN

La música, a través de la historia, se ha constituido como uno de los aspectos identitarios de los pueblos y ha contribuido de manera significativa en el desarrollo cultural de los mismos, ya que a través de ella podemos evidenciar y exponer el sentir de una región o de un determinado grupo de personas.

Gracias a la tradición cultural existente entre los miembros de mi familia, la cual ha sido reconocida a nivel nacional, tuve la oportunidad de explorar la música mediante la experimentación y el goce de los cuentos de mi abuelo, los cantos de mi madre y de mis tías alrededor de los tambores.

Este entorno me permitió conocer y apropiarme como parte de mi identidad la música de la región del Magdalena Medio, la cual ha marcado la ruta de mi desarrollo artístico hasta la actualidad. Haber sido espectador de las expresiones artísticas que se desarrollaron en el patio de la casa de mis abuelos fue la razón que me impulsó a inclinarme por esta profesión.

A pesar de mi partida de la ciudad de Barrancabermeja hacia la ciudad de Bucaramanga en el año de 1988, el cordón umbilical que me une con mi familia permanece intacto, y he podido transmitirles toda la experiencia y conocimiento que he adquirido en la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Ya inmerso en las vicisitudes que consigo lleva el quehacer musical hemos convertido nuestro discurso musical en propuestas que apunten al desarrollo de las gentes y sus pueblos a través de la música.

Es así como este proyecto se presenta en agradecimiento a la ciudad de Barrancabermeja, y como reconocimiento a toda la riqueza oral y musical que en su haber carga el río Magdalena. Los ritmos y cantos que he podido salvaguardar a través de los años por tradición oral esperan en el inventario para ser puestos en la escena de las músicas de nuestro país, con el fin de mostrar la idiosincrasia y sentido de pertenencia de nuestras gentes por su herencia cultural.

Este proyecto se desarrolló con la colaboración de muchas personas y entidades que, directa e indirectamente contribuyeron al mismo, destacándose el apoyo de la UNIPAZ, institución educativa que le apostó a la creación de un proyecto coral en una ciudad donde las preferencias se inclinan hacia otro tipo de actividades y formatos musicales (2007), y el aporte de los estudiantes que confiaron en el desarrollo y puesta en marcha del mismo, sin conocimiento alguno sobre música coral.

La escogencia de las obras para desarrollar el proyecto se realizó con base en el sentir y el gusto musical de los habitantes de la ciudad, preservando la identidad cultural mediante la cual se expresan de manera natural. Así mismo, la

interpretación del repertorio tiene por objetivo resaltar los valores musicales de la región mediante el uso de las diversas células rítmicas, cadencias y fraseos de los ritmos presentes en las obras, con lo que se permite crear una idea musical que conserve su originalidad.

1. CORO JUVENIL DE LA ALIANZA COLOMBO FRANCESA

1.1 CONTEXTO GENERAL

Fundada en el año 2010 por el maestro Oscar Márquez, con el propósito de crear una coral juvenil en el municipio de Barrancabermeja, y de practicar el idioma francés a partir de la práctica coral. Está conformada por jóvenes del municipio, que fueron seleccionados por la alianza colombo francesa, en un convenio interinstitucional con la alcaldía municipal, con el ánimo de beneficiar jóvenes pertenecientes a colegios públicos, que tuvieran habilidades artísticas para realizar un programa de segunda lengua y actividad musical, a través de la conformación del coro. Actualmente la coral, está en proceso de formación y consolidación, lo cual limita las posibilidades musicales que se puedan abordar.

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO

Después de la renuncia por parte del director Oscar Márquez, a comienzos del año 2011, la dirección de la coral es asumida por Jairo Vargas Jiménez, para conducir y marcar la ruta de este proyecto. A partir del primer semestre del 2011 se inicia un nuevo proceso bajo su batuta y aprovecha la posibilidad de incluir en su concierto de grado a este grupo coral con la obra LA PLAYA Y EL MARINERO.

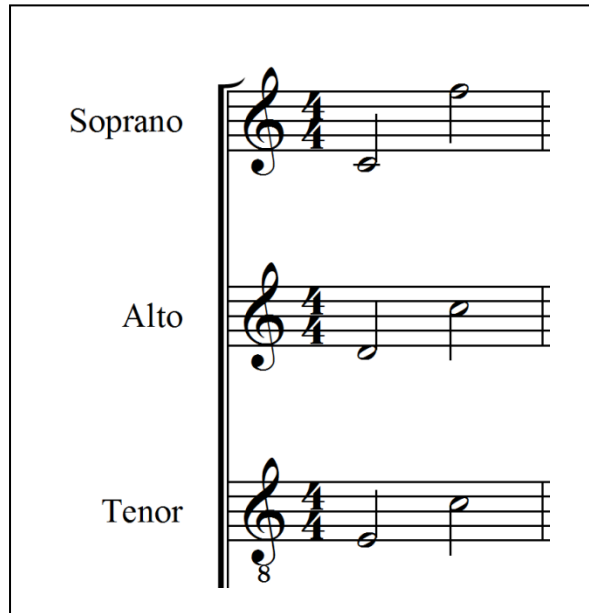
1.3 CONTEXTO MUSICAL

En la actualidad, la Coral de la alianza Colombo Francesa está integrada por 15 personas, distribuidas de la siguiente manera:

CORO DE LA ALIANZA COLOMBO FRANCESA	
Cuerda	Número de Integrantes
Sopranos	6
Contraltos	6
Tenores	3

Rangos

Figura 1. Rango Coro Juvenil de la Alianza Colombo Francesa



Organización:

Los ensayos se realizan los días sábados de 8:00 a.m. a 10:00 a.m. en los cuales se inicia con una sesión de técnica vocal, y posteriormente se realiza el ensayo general. Estos ensayos se efectúan en la sede de la alianza colombo francesa del municipio de Barrancabermeja, para lo cual me desplazo semanalmente desde la ciudad de Bucaramanga hacia este municipio.

1.4 ANÁLISIS DE LA OBRA “LA PLAYA Y EL MARINERO”

-TÍTULO:

La playa y el Marinero. Canción perteneciente al folclore de la costa Caribe colombiana. El arreglo coral fue escrito por el maestro Alejandro Zuleta para el “Programa básico de dirección de coros infantiles” del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura.

- COMPOSITOR:

Música y arreglo: Alejandro Zuleta.

Compositor y destacado director coral nacido en Santa fe de Bogotá el 21 de junio de 1958. Realizó sus estudios musicales en el conservatorio de música de Brooklyn y la escuela de música de New York Aaron Copland. Posteriormente se especializó en dirección coral en la Bowling Green State University, de Ohio. Ha realizado estudios de perfeccionamiento del método Kodaly en la Universidad de New York.

Se ha desempeñado como director de la sociedad coral Santa Cecilia, ganadora del premio Excelencia Coral 2001 otorgado por el ministerio de Cultura. Con este coro ha presentado un extenso repertorio de música sinfónico-coral con las orquestas filarmónica de Bogotá y sinfónica de Colombia.

Actualmente se desempeña como Director del Coro de la Universidad Javeriana de Bogotá y como director de la Especialización en Dirección de Coros Infantiles y Juveniles de esta misma institución¹.

- GÉNERO:

Popular, Cumbia.

¹ Tomado de la página web:

http://www.javeriana.edu.co/Facultades/Artes/musica/profes_musi/planta/zuleta.htm

ANÁLISIS DE ELEMENTOS:

SONIDO

- FORMATO:

Composición para formato infantil (voces blancas) a una sola voz con acompañamiento instrumental.

-TEXTURA:

En el arreglo coral prevalece la textura homofónica, a razón de que algunos niños realizan unísono de la melodía una octava abajo, debido a sus posibilidades vocales.

- DINÁMICA:

El compositor no cita indicación dinámica alguna durante la obra, pero la cadencia implícita de la cumbia, representada en su sincopa, devela unas acentuaciones particulares para la interpretación de la misma. Los crescendos se realizan sobre el tiempo débil del compás, sugiriendo sensaciones anticlimáticas a pesar de la evidente ascensión de la melodía. En el coro las sensaciones anticlimáticas siguen apareciendo, pero cobran relevancia las sensaciones téticas que denotan un sentido afirmativo y demarcan de manera evidente las dinámicas de *crescendo* y *decrescendo*.

El rango de intencionalidad dinámica de la obra parte desde *mezzo piano (mp)* hasta *mezzo forte (mf)*, siguiendo un movimiento dinámico continuo, producto del sentido del texto y el registro de la obra.

MELODÍA

- RANGO:

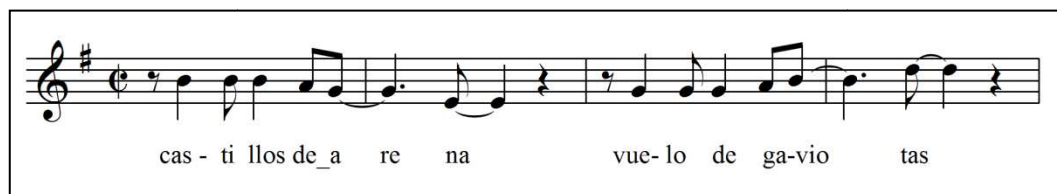
Figura 2. Rango Total.



- CONTORNO MELÓDICO:

La melodía se presenta mediante un contorno melódico suave, construido por grados conjuntos diatónicos e intervalos de tercera. En los finales de las frases se presentan intervalos de cuarta justa, los cuales no conducen melódicamente el motivo principal.

Figura 3. Motivo melódico principal.



A pesar de que la canción es folclórica el arreglista de la misma no propone acompañamiento instrumental, construyendo una línea melódica cantada al unísono a capella para voces blancas.

ARMONÍA

-TONALIDAD Y MODO:

Mi menor.

RITMO

- MÉTRICA:

La obra se encuentra escrita en compás binario (2/2) lo que permite la agrupación de los motivos melódicos dentro de las sensaciones sincopadas propias de la cumbia siguiendo los acentos del llamador, que es el instrumento que propone dichas sincopas. Son muy frecuentes las sensaciones desplazadas a través de *ligaduras* rítmicas que imprimen una sensación etérea en la melodía.

Cabe anotar que en esta obra se debe emplear una marcación que resalte la sincopa, representada mediante un silencio de corchea al inicio de cada motivo melódico, así como también la sensación de desplazamiento y acento en los finales de cada frase.

- TEMPO:

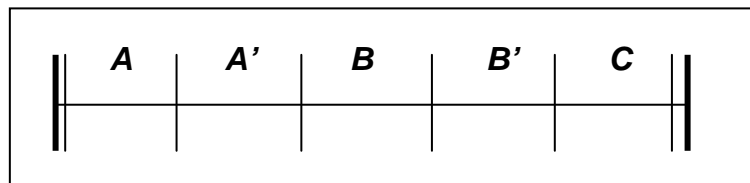
La obra no tiene indicación de tempo, pero refiriéndonos al género podemos deducir el siguiente tempo de la obra: negra= 100. En adelante no se evidencian indicaciones explícitas referentes al tempo, sin embargo las cumbias generalmente, en su concepción original, tienden a acelerar el tempo debido a la

alegría implícita en sus motivos rítmicos y melódicos. En la cadencia final el desarrollo melódico y su relación con el texto sugiere un *ritardando et morendo* para los dos últimos compases, brindando una sensación de final imitando la tranquilidad del agua.

ESTRUCTURA

- FORMA:

Figura 4. Estructura.



TEXTO

- FUENTE:

El texto de la obra corresponde al folclor colombiano y se presenta a continuación:

Figura 5. Texto de la obra.

La playa y el marinero.

*Castillos de arena, Vuelo de gaviotas
Gritos de sirena, Y unas barcas rotas
El sol amarillo, Y un sabor a sal
Ciega con su brillo, El mar de cristal
Mama ya tengo mi barca, y tengo tripulación
velero de cuatro palos, marineros de cartón
mañana por la mañana ,cuando se levante el sol
me iré llevando en mi barca, mi nueva tripulación
prepara pronto mi gorra, mi gorra de capitán
que la blusa marinera, me la olvide junto al mar
junto al mar, junto al mar*

- TEMÁTICA:

Este texto es una composición poética hecha para niños, ya que contiene frases metafóricas como la tripulación de cartón, y la aparición de la figura materna, como garante de la realización de los sueños de un niño, así como la manifestación de los castillos de arena, elemento propio de los juegos de playa en los niños. Esto nos permite deducir el carácter infantil de la obra, mediante la representación de algunos ambientes en el contexto caribeño.

- RELACIÓN TEXTO-MÚSICA:

La sonoridad de la obra se relaciona íntimamente con el sentido del texto, utilizando recursos dinámicos implícitos para la caracterización de la estética del mar, así como la diferenciación rítmica en momentos donde se rompe el primer motivo melódico para indicar el deseo de libertad y de apropiación de lo que tanto se desea. De igual manera la relación prosódica permite un perfecto acople entre la lírica y el ritmo, incluyendo las sensaciones desplazadas presentadas en el primer motivo melódico.

- FRASEO:

La expresividad del texto se mantiene mediante la realización y respeto de las ligaduras cada dos compases, así como también de las sensaciones anticlimáticas en los finales de frases, determinadas por las sincopas propias de la cumbia.

- ARTICULACIÓN:

Alejandro Zuleta utiliza silencios de corchea como elementos articulatorios entre las frases del primer motivo melódico y forman parte de la esencia pura de la cumbia, donde debe mantenerse tanto el discurso melódico como el discurso rítmico de la obra. En el coro aparece el silencio de negra como punto articulatorio entre dos ideas musicales de diversos planteamientos melódicos, líricos y rítmicos.

PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

RITMO:

Se encontraron dificultades para flexibilizar algunos pasajes rítmicos, dentro de sensaciones desplazadas (*ligaduras*) que van acordes a las características del género interpretado, lo que hizo evidente la necesidad de abordar inicialmente el texto de manera rítmica, y realizar ejercicios de subdivisión y euritmia para posteriormente ensamblar la obra por partes, de manera que adquirieran la confianza y seguridad para cantar dichos desplazamientos rítmicos.

FRASEO:

Debido a insuficiencias en el manejo de la columna de aire se presentaba una disminución del valor de las notas extendidas, habitualmente usadas en los finales de frase, siendo indispensable realizar ejercicios que ampliaran la capacidad de inspiración y fonación, para posteriormente aplicarlos a las líneas melódicas, hasta obtener el fraseo deseado.

COLOR VOCAL:

Por la estructura de los contornos melódicos, el rango de la obra y la inexperiencia de los coristas se dificultó la homogenización del coro acorde al género y el carácter de la obra, por lo cual se tomó la decisión de cambiar de tonalidad, y de esta manera facilitar la interpretación en los pasajes en que la melodía asciende de manera anticlimática.

2. CORAL UNIPAZ

2.1 CONTEXTO GENERAL

Fue fundada en el año del 2007 por el estudiante de música Jairo Vargas Jiménez. Este proceso inició como un espacio creado desde la oficina de Bienestar Universitario, con el fin de ofrecer a los estudiantes recreación y diversión sin ninguna pretensión representativa o formadora de coristas de excelentes calidades musicales, sino más bien, el de cooperar con los lineamientos de la universidad en el sentido de formar seres integrales. A finales del 2008 la coral empieza a adquirir compromisos, para la preparación del grado de su director.

2.2 CONTEXTO HISTORICO

A través de su corta trayectoria la coral de la UNIPAZ, ha participado en eventos atípicos a su fuero o si se pudiera decir en los espacios que son generalmente albergadores de esta actividad, ya que ha sido un reto importante el desplegar esta actividad en una región, como es la del Magdalena Medio, en donde poco se desarrolla este tipo de propuestas musicales, es así que por esta y muchas otras razones que el coro ha hecho presencia en eventos, que mas bien pudiesen ocupar otro tipo de formatos musicales (por las condiciones), a falta de espacios en la ciudad que permiten disfrutarlo de una mejor manera.

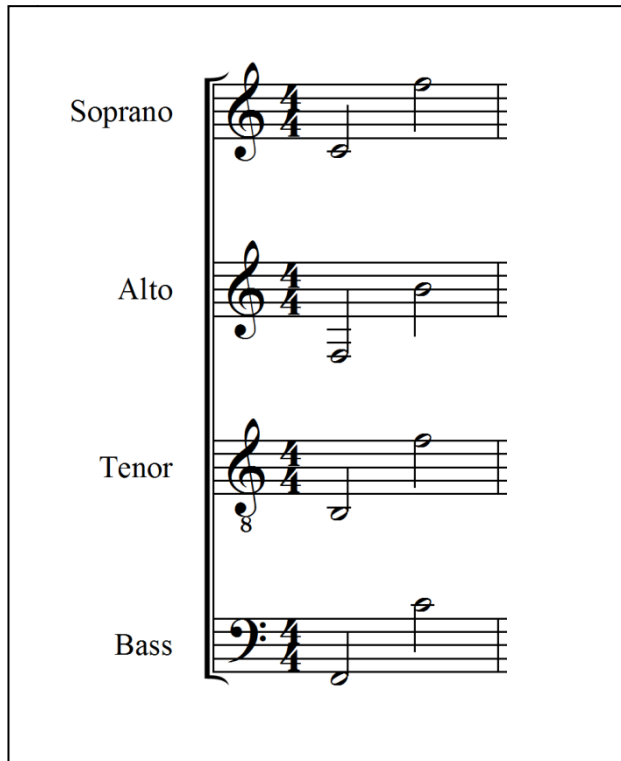
2.3 CONTEXTO MUSICAL

En la actualidad la coral está compuesta por 17 integrantes, aunque este número es variable, debido a que los procesos universitarios están expuestos a la durabilidad del estudiante en determinada carrera, por este motivo, no son inamovibles ni perdurables los integrantes del coro. Estos integrantes están distribuidos así:

CORAL UNIPAZ	
Cuerda	Número de integrantes
Sopranos	3
Contraltos	6
Tenores	5
Bajos	3

Rangos

Figura 6. Rango Coral de Magdalena Medio “UNIPAZ”



The image displays a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. Each staff begins with a treble clef (except for the Bass staff, which uses a bass clef). The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Alto staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor staff has a treble clef with an '8' below it, indicating an octave shift, and a key signature of one flat. The Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is a simple harmonic exercise, with each part starting on a different pitch and moving in a similar fashion.

Organización:

Los ensayos se realizan los días miércoles, jueves y viernes en las horas comprendidas entre 5:00 p.m. y 7:00 p.m. estos ensayos se realizan en la ciudad de Barrancabermeja en un espacio, que no es de mi propiedad pero del cual dispongo, ya que la universidad no posee ni un solo espacio para el desarrollo de las disciplinas pertenecientes a Bienestar y es necesario que los profesores busquemos un espacio adecuado para tal propósito.

2.4 ANÁLISIS DE LA OBRA “MOMPOSINA”

- TÍTULO:

Momposina.

- COMPOSITOR:

Música y texto: José Benito Barros.

Destacado compositor nacido en El Banco, Magdalena el 21 de marzo de 1911 y fallecido el 12 de mayo de 2007. Su formación musical inició en su ciudad natal, donde descubrió su amor por la música y estuvo influenciado por los ritmos autóctonos interpretados en las fiestas de navidad, fiestas de la virgen de la candelaria y carnavales, festejos tradicionales de su pueblo.

En la década de 1930 Barros inicia un viaje por Colombia y recorre también el continente americano de sur a norte, para regresar a su ciudad natal cuarenta años después.

De regreso en su tierra y junto a varios amigos suyos (Nicanor Pérez, Próspero Esparragoza, Julio Romero Malo, Carmen Martínez, entre otros) funda el que hoy por hoy es su legado más importante: el Festival Nacional de la Cumbia, para el cual compuso la emblemática cumbia "La piragua".

Fue uno de los socios fundadores de SAYCO, y participó como presidente de la Junta Directiva de esta organización, siendo su mayor preocupación la defensa de los derechos de los compositores y abogó por el pago justo y oportuno a los mismos.

Barros fue un compositor prolífico, y escribió una gran cantidad de obras en ritmos tradicionales y en ritmos latinoamericanos, de las cuales cabe destacar el paseo vallenato “Momposina”, la cumbia “El Pescador”, el merengue “Arbolito de Navidad” y la cumbia “La Piragua”².

Arreglista: Alberto Carbonell.

- GÉNERO:

Popular, Paseo.

² Tomado del vínculo web:

<http://festivalnacionaldelacumbia.blogspot.com/search/label/JOSE%20BARROS%20PALOMINO>

ANÁLISIS DE ELEMENTOS

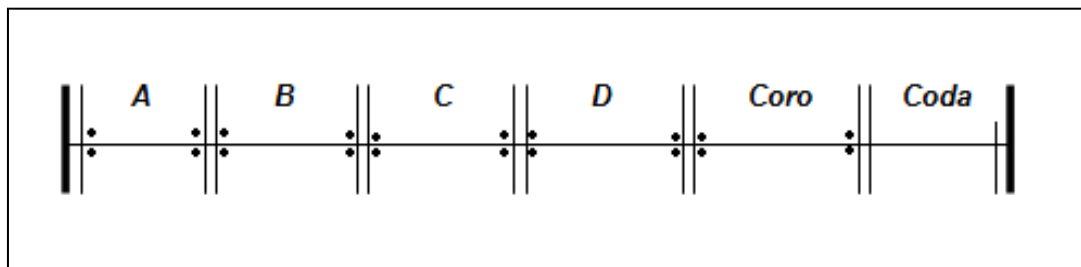
SONIDO

- **FORMATO:**

Arreglo para formato a cuatro voces mixtas a capella (SATB).

- **ESTRUCTURA:**

Figura 7. Estructura.



De manera particular, esta obra dista de las estructuras tradicionales de los paseos vallenatos, en tanto que todos presentan la estructura de una canción (estribillo- coro- estribillo). La obra presenta una forma libre por secciones que consta de cuatro secciones con repeticiones continuas de cada una de ellas, una quinta parte que corresponde al coro construido mediante un ostinato rítmico – melódico y una parte final o coda escrita a manera de coral, dentro del estilo particular de Alberto Carbonell.

Esta estructura tiene una característica especial, ya que sus partes melódicas incluyendo el coro, parecieran autónomas, o si se pudiese decir con características particulares que enriquecen la obra. Con excepción de la coda todas las cinco (5) partes de esta obra, contienen cuatro (4) compases cada una.

Cabe mencionar que la estructura anteriormente mencionada, también es empleada en la versión original de esta obra.

- **TEXTURA:**

A nivel general la obra emplea una textura homofónica, con algunos momentos en los cuales se develan movimientos polifónicos, como ocurre en la parte A de la obra en donde la voz del bajo hace polifonía con las otras tres (SCT). Caso similar se presenta en la parte C y D, en donde la melodía, expuesta en la voz soprano, va en contrapunto con las otras tres (CTB) cuya textura es homofónica. Es así como podemos concluir que la obra emplea una textura mixta.

Figura 8. Textura

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "mi vi daes ta pen dien te deu na ro sa" for Soprano, and "mi vi daes ta - mia mor por qesher mo sa" for Alto, Tenor, and Bass. The score is written in a single system with four staves. The Soprano staff is in treble clef, the Alto staff is in treble clef, the Tenor staff is in treble clef with an 8 below it, and the Bass staff is in bass clef. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the corresponding staves.

- RANGO:

Figura 9. Rango Total.

The image shows a musical notation for a whole note in the treble clef and a whole note in the bass clef, both in a 4/4 time signature. The notes are positioned on the middle line of the treble clef and the middle line of the bass clef, respectively. The time signature is 4/4.

- CONTORNOS MELODICOS:

Los contornos melódicos son suaves y se desplazan por grados conjuntos e intervalos de tercera, los cuales se presentan al interior de cada frase musical, que simétricamente constan de cada ocho compases cada una en la introducción de la obra. El enlace de los motivos musicales se hace empleando intervalos de cuarta, quinta y octava justa, que se presentan como puntos articulorios del discurso musical durante toda la obra.

- RITMO:

La cadencia de la melodía revela la naturaleza del paseo, esto supone que el tempo ideal en la interpretación corresponde a: negra = 90.

Figura 10. Célula rítmica del Paseo Vallenato.

Célula rítmica de la Caja Vallenata.

Célula rítmica de la guacharaca.

PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

DINAMICA:

Esta obra tiene una dinámica implícita demarcada durante todo su desarrollo; es así como en la primera sección (compás 1- 8) la obra supone por su disposición armónica una dinámica de *mp*, que se va desarrollando en un crescendo hasta terminar en un *mp* nuevamente. Esta dinámica se presenta a lo largo de la obra como recurso expresivo e interpretativo, manteniendo el desarrollo de las melodías de cada voz en un crescendo y decrescendo continuo y determinado.

2.5 ANÁLISIS DE LA OBRA “DANZA NEGRA”

- TÍTULO:

Danza Negra.

- COMPOSITOR:

Música y texto: Luis “Lucho” Bermúdez.

Arreglista: Alejandro Zuleta.

- GÉNERO:

Popular, Cumbia.

Zapata Olivella en su artículo *La cumbia “síntesis musical de la nacional colombiana”* hace referencia a los orígenes de la cumbia:

La cumbia es originaria de la parte alta del valle del río Magdalena, de la zona geográfica denominada Depresión Momposina, y aún más precisamente de la zona correspondiente al país indígena Pocabuy (incluidas las culturas de las sabanas y el Sinú, al norte de la pincoya), que estuvo conformado por las actuales poblaciones de El Banco, Guamal, Menchiquejo y San Sebastián en el Magdalena, Chiriguaná y Tamalameque en el Cesar y Mompós, Chilloa, Chimí y Guatacá en Bolívar, como dan referencia de ello los testimonios de historiadores chilenos como Américo en su libro Mompox y Loba, de la serie Historia Doble de la Costa, Tomo I.³

Así mismo Zapata Olivella afirma que los africanos que llegaron como esclavos a estas regiones, al contar la historia de sus grupos étnicos y aquellos hechos famosos dignos de guardarse en la memoria, se servían de ciertos cantos que distinguían con el nombre de “areítos”, que quiere decir *bailar cantando*: poniendo en alto los candiles, llevaban el *coreo*, que era como la lección histórica que, después de ser oída y repetida muchas veces, quedaba en la memoria de todos los oyentes. El centro del círculo lo ocupaban quienes daban la lección con el pie del canto y aquellos más duchos y peritos en el manejo de las guacharacas, millos, tambores y maracas, para entonar con la delicadeza la música de aquellos cantares que fueron pasando, con el tiempo, de ser elegiacos a entusiasmar, galantear, querellar y divertir⁴.

³ ZAPATA OLIVELLA, Delia. *La cumbia “SINTESIS MUSICAL DE LA NACIÓN COLOMBIANA”*. Reseña histórica y coreográfica. En: Revista Colombiana de Folclor, vol. III, N°7, (1962), p. 187.

⁴ *Ibíd.*, p. 190.

La cumbia, es uno de los únicos bailes populares que aún conserva aquel alumbrado, que en los bailes primitivos a cielo abierto no era otra cosa que las luces que servían de esplendor a las velaciones. En la región vallenata, la cumbia se interpreta con acordeón, caja y guacharaca o raspa; en Córdoba se ejecuta con banda de hojita o banda pelayera. De la cumbia existen varias modalidades regionales como la cumbia sampuesana, la soledaña, la cienaguera, la momposina, la de San Jacinto, la de Cartagena, de Cereté, de Magangué, entre otras.

Al respecto Zapata Olivella afirma que la cumbia es una danza y ritmo con contenidos de tres vertientes culturales distintas: indígena, negra, blanca (española), siendo fruto del largo e intenso mestizaje entre estas culturas durante la conquista y colonia de las tierras americanas. La presencia de estos elementos culturales se puede apreciar de manera tangible en las diversas representaciones escénicas y artísticas, que dan muestra de la diversidad multicultural de la cumbia, plasmado en la organología, coreografías, y parafernalias propias de este ritmo:

Presencia de movimientos sensuales, marcadamente galantes, seductores, característicos de los bailes de origen africano.

Las vestiduras tienen claros rasgos españoles, muy parecidas a las del actual flamenco: Largas polleras, encajes, lentejuelas, candongas, etc.

Origen africano, las maracas, el guache y los pitos (millo y gaitas) de origen indígena, mientras que los cantos y coplas son aporte de la poética española, aunque adaptadas luego⁵.

La forma más auténtica de la cumbia es exclusivamente instrumental, sigue un compás 2/4 y es ejecutada y seguida tradicionalmente por el conjunto de tambores: llamador, alegre, tambora, así como la flauta de millo o las gaitas, macho y hembra, las maracas y el guache. La cumbia cantada es una adaptación relativamente cercana en la que el canto de solistas y coros o cuartetos se alternan a la de la flauta de millo o las gaitas. El conjunto de cumbia es una ulterior evolución del originario conjunto de la tambora, estando el conjunto de tambora conformado por el tambor alegre y el llamador y, en algunos casos, por la tambora. Es un baile meramente cantado, como el chandé, con sus palmas y coros, junto al cual luego se sumaron los pitos de las gaitas o los millos.

⁵ Ibíd., p. 190.

ANALISIS DE ELEMENTOS

SONIDO

- **FORMATO:**

Arreglo coral *A Capella* para formato a tres voces mixtas (SAT).

- **ESTRUCTURA:**

La estructura de esta obra corresponde a la forma binaria simple y consta de una parte A como melodía principal y repetición, y una parte B como coro que también tiene repetición. Es una estructura que se repite durante toda la obra, soportada en estas dos melodías, sin perder la esencia del género de la cumbia que tiene una melodía principal que funciona como estrofa, y seguida de un coro que se canta entre estrofa y estrofa, y de igual manera en cada repetición. Esta estrofa abarca 20 compases (compás 6 – compás 15, con repetición) y se repite. El coro tiene 10 compases (C 15 – C 19, con repetición). Esta fórmula se repite durante el desarrollo de la toda la obra.

-**TEXTURA:**

A nivel general la obra emplea una textura polifónica. Alejandro Zuleta utiliza el recurso contrapuntístico en el arreglo y en ninguna parte de la obra se propone la textura homofónica, siendo consecuente el arreglo con el género de la cumbia que conforma una unidad sonora a partir de contrapuntos entre los distintos membranófonos en yuxtaposición con la melodía. En términos generales la obra emplea una textura mixta.

- **RANGO:**

Figura 11. Rango Total.



- **CONTORNOS MELODICOS:**

La melodía principal presenta intervalos de tercera, como recurso de expresión y desciende por grados conjuntos para lograr sensación de reposo. Esto es un común denominador en las voces de soprano 1 y la voz de contralto durante toda la obra, en donde el desarrollo de los intervalos no supera el intervalo de tercera y el movimiento por grados conjuntos; caso contrario se hace evidente en la

soprano 2, en donde se presenta un salto de quinta justa en el ostinato planteado por el arreglista.

- RITMO:

En la voz soprano 1 se encuentra un error en la transcripción de la melodía original que hace que se pierda la cadencia sincopada de la cumbia. Por tal razón se determina que, en el segundo tiempo del compás 9, la agrupación de 4 corcheas debe ser reemplazada por una negra y tresillo de corcheas, para darle el sentido cadencioso y rítmico de la cumbia en esta agrupación.

La voz alto va realizando claramente la base rítmica de la tambora, potencializando unos acentos que no aparecen especificados en la partitura pero que son necesarios para darle el sentido de su función en la organología de la cumbia. Así mismo las onomatopeyas están asignadas a las voces masculinas, haciendo imitación de las maracas.

Figura 12. Célula rítmica de la Cumbia.



PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

DINAMICA:

En este arreglo cabe destacar que el movimiento dinámico se desarrolla de manera evidente en el contorno melódico de la soprano 1, mientras que las voces complementarias no cumplen un papel fundamental en la dinámica, ya que funcionan como aditamento rítmico de la melodía principal y conservan en su haber el acento natural de la tambora y el alegre, conformando una conversación de pregunta y respuesta.

Figura 13. Movimiento melódico de pregunta- respuesta.

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The Soprano part has a melodic line with lyrics: "co mo el ru mor de las pal me ras se_escucha el e co". The Alto part has a rhythmic accompaniment with lyrics: "bai la la cum bia bai la la cum bia bai la la cum bia". The Tenor part has a rhythmic accompaniment with lyrics: "can ta me bai la me go za mees te son". The Soprano part starts with a rest, followed by a melodic phrase. The Alto and Tenor parts start with a rest, followed by a rhythmic accompaniment. The Soprano part ends with a melodic phrase that is answered by the Alto and Tenor parts.

Así mismo el contorno melódico expuesto por la soprano 2 presenta la base rítmica de la tambora mediante una dinámica plana y sin acentos ya que representa el “paliteo” de la tambora. Este manejo se da durante casi todo el compás, exceptuando el último cuarto del segundo tiempo del compás, especificado por la figura de la negra, que indica el último golpe en el parche o membrana de la tambora, causando un acento natural en la base rítmica del género.

El manejo de la técnica vocal, se realizó sobre dos pilares primordiales, uno de ellos fue determinar la tonalidad de la obra. Se decidió, como en la mayoría de los casos, bajar la tonalidad, para que el rango de las melodías principales no obligara a la impostación de las voces más agudas, por tal motivo se manejaron tonalidades medias, que permitiera una interpretación más natural de los géneros incluidos en este proyecto. y en segunda medida se busco, indagó y experimento la nasalidad en las voz, de las gentes pertenecientes a estas regiones y de esta manera contextualizar, el arreglo coral con las interpretaciones originales.

2.6 ANÁLISIS DE LA OBRA “EL VERANO”

No sé que tendrá de comunicativo el acordeón, que cuando uno lo escucha se le arruga el sentimiento
(Gabriel García Márquez)⁶.

-TÍTULO:

El verano.

- COMPOSITOR:

Música y texto: Leandro Díaz.

Nació en Hato Nuevo (Guajira) el 20 de febrero de 1928. Desde muy pequeño fue llevado a Tocaimo y posteriormente se radicó en San Diego (Cesar). Es uno de los más grandes compositores vallenatos, ciego de nacimiento, poseedor de una extensa obra que sobrepasa los 100 títulos que han sido difundidos por consagradas agrupaciones nacionales e internacionales. En su departamento lo definen como “la leyenda viva de la música vallenata”, y muchos de sus seguidores aseguran que aunque la naturaleza le negó la vista, le entregó los ojos del alma.

Dios me quitó la vista pero me puso los ojos del alma" pero es en "La casa de Alto Pino" y el "Cardón Guajiro" dos de sus composiciones más poéticas donde Leandro habla del camino doloroso que lo llevó a la música y a convertirse en el más importante de los juglares vallenatos hasta el punto que Consuelo Araujo Noguera que estaba escribiendo su biografía lo llamaba el "Homero de la Provincia"⁷.

La obra de Leandro Díaz se puede ubicar entre la poesía de los trovadores de la España medioeval y la de los cantores contemporáneos, composiciones como la "Diosa Coronada" aquel paseo que sirve como acápite a la novela de García Márquez "El amor en los tiempos del cólera" junto con otros cantos forman el más hermoso repertorio amoroso del vallenato.

Mi aporte a la música colombiana han sido mis canciones, son avanzadas y en cada verso he logrado plasmar mi pensamiento. He hecho un homenaje a Dios, a la naturaleza, a la mujer y a los amigos”, dice Leandro, al tiempo que le agradece a

⁶ Citado en la página web: <http://nuestrovallenato.blogspot.com/2008/11/nuestro-vallenato.html>

⁷ Citado en la página web: <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=24128>

*Colombia el reconocimiento que le rinde como Maestro de la Música Colombiana.
"Todo lo que soy se lo debo a este hermoso país"⁸.*

Arreglista: Julio Roberto Castillo Gómez.

Oriundo de Chinú, Córdoba (Colombia). Es egresado del INEM de Montería, institución en la cual inició sus estudios musicales. Obtuvo el título de Licenciado en Pedagogía Musical con énfasis en Saxofón otorgado por la Universidad Pedagógica Nacional de la ciudad de Bogotá. Hizo parte de la Banda Sinfónica Nacional, saxofonista invitado de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, profesor y saxofonista de la Orquesta sinfónica de Juvenil de Colombia, profesor catedrático de la escuela superior de Artes de Bogotá-ASAB (Universidad Distrital), profesor de La Escuela de Bellas Artes de Córdoba, Coautor del programa de Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Educación Artística-Música de la Universidad de Córdoba, en el cual se desempeña como profesor de Tiempo completo, coordina, además, el Plan Nacional de Música para la Convivencia (Universidad de Córdoba-Ministerio de Cultura) desde donde lidera procesos de formación de Directores de Bandas de Viento de la Costa Atlántica Colombiana. Ha recibido varios premios a nivel nacional tales como: "Congo de Oro" modalidad Rescate de lo nuestro en los carnavales de la ciudad de Barranquilla-Colombia, desempeñándose como director, arreglista y saxofonista en las versiones 2000 y 2001 y "El Sabanero de Oro" en el marco del Festival nacional del Porro Orquestado en Sahagún-Colombia, entre otros⁹.

- GÉNERO:

Popular, Paseo vallenato

El acordeón como todos los instrumentos musicales, no ha sido hecho para que produzca música por sí solo, si no para que el hombre refleje a través de él, toda la música que lleva en su espíritu.

(Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa)

Los descriptivos conceptuales que a continuación se presentan, fueron tomados del trabajo investigativo denominado "Días de acordeón, reproducción de video documental sobre música vallenata de acordeón" realizado por Karime Sofia Dasuky Quiceno, el cual está basado en un estudio puntual desarrollado sobre el texto del literato y especialista en cultura vallenata Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa.

Este trabajo ha sido tomado como fuente de consulta obligada, ya que se constituye en un trabajo de investigación profuso y se sustenta en diversas fuentes tanto bibliográficas, como estudios de campo, entrevistas, etc., que dan

⁸ Ibíd.

⁹ Disponible en: <http://www.unicordoba.edu.co/docentes/jcastillo/hojavida.htm>

cuenta de lo hasta ahora planteado por los teóricos y el mismo pueblo sobre el origen mismo del vallenato.

“El Valle de Upar estuvo poblado hasta 1529 -cuando lo descubrió Pedro de Badillo- únicamente por los Chimilas (palabra en lengua chibcha que significa muchedumbre), una nación muy numerosa que fue extinguiéndose en la lucha contra la conquista y la evangelización.

Los Chimilas, cuya más noble costumbre era hacer música, sembraban cañas de diversos tipos para elaborar instrumentos aerófonos (de viento) e idiófonos (de fricción y sacudimiento) como la guacharaca y una variedad de flautas, silbatos y sonajeros. También aprovechaban los troncos de los árboles para construir el tambor (membranófonos): cilindro abierto, cubierto en uno de sus extremos por una membrana de cuero de mono o buche de caimán, que percutían con palitos o baquetas. Para entonces, los indios Guajiros también acompañaban sus celebraciones con música, y contaban con una variedad de flautas (sawawa, wotoroyoin o totoy, massi, guabara, entre otras) y tambor.

Los negros, fugitivos, llegaron a la costa Caribe colombiana antes que los conquistadores españoles, quienes los encontraron ya cimarroneados y amistados con los indígenas. El vallenato es un género musical autóctono que tiene su origen en la época de la colonia en la Costa Caribe colombiana, con epicentro en la antigua provincia de Padilla (actuales sur de La Guajira, norte del Cesar y oriente del Magdalena) y una variante importante en la región sabanera de los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba.

La mezcla de razas había empezado con el zambaje, la unión de celebraciones e instrumentos musicales de la que resultaron la gaita instrumento aerófono que luego reemplazó el acordeón, la tambora tambor grande de dos membranas o parches sujetadas con dos bolillos de madera percutido con palos y acompañada por otros tambores percutidos con las manos.

La fusión musical fue inminente y desinteresada por parte de los indios y los negros cuya única manifestación cultural española a la que no habían puesto resistencia era a la música, a sus instrumentos músicos y a su manera de bailar.

De esta manera, trabajando en el desarrollo de una música que no ha hecho más que adaptarse y como consecuencia evolucionar desde el primer contacto de los nativos con otra cultura, se llega a la música vallenata de acordeón, que evidencia el cruce triétnico en la Provincia de Padilla y el Valle de Upar, más exactamente, en la zona que se llamó La Tierra Adentro de la Gobernación de Santa Marta¹⁰.”

¹⁰ Disponible en: <http://eav.upb.edu.co/banco/files/TESISDIASDEACORDEON.pdf>

Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa lo resume en su libro *Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas de la siguiente manera:*

El idiófono de fricción, el aerófono y el membranófono que hoy son la guacharaca, el acordeón y la caja estaban ya representados por la misma guacharaca, el tambor de donde evolucionó el actual al recibir en influjo negroide, y la flauta de cinco huecos que fue remplazada por el acordeón. La fusión entre el ritmo negroide, melodía indígena y canto negroide, después enriquecida con los estilos de versificación española, conforma el secreto del gran fenómeno representado por la música vallenata¹¹.

Los textos multitemáticos del paseo se refieren inicial y mayormente, a recados o narraciones de hechos que sucedieron en algún lugar provinciano y que fueron contados por juglares. Dice el compositor Tobías Enrique Pumarejo, más conocido como “Don Toba”:

La palabra paseo es más bien nueva, creo que en Patilla por los paseos al campo que se hacían en las pascuas con música de acordeón, terminó llamándosele paseo los cantos que después se diferenciaron del son. Lo mismo sucedió en Valledupar, donde grupos de hombres salían tocando acordeón por las calles; a esto le decían paseo, quizá de ahí salió esa palabra¹².

El vallenato con temas como la naturaleza, la cotidianidad de los pueblos o el amor, con su métrica tradicional, se sigue componiendo en los tres estilos clásicos de la música vallenata, el narrativo, el descriptivo y el romántico-lírico.

Para este caso en particular el “Verano” como lo dijimos anteriormente, es un paseo de estilo descriptivo. Los cantos de este estilo relatan o narran un sentimiento, un lugar o una persona, con un toque de fantasía, lirismo, y Lo hacen con minuciosidad y a menudo escarban y ahondan en los detalles de un estado de ánimo. La presencia del lirismo no es una característica fundamental del estilo descriptivo, pero tratándose de su carácter detallista, es muy común que en un mismo canto se yuxtapongan descripción y lirismo. El centro del estilo descriptivo es un objeto de observación e inspiración al que se le compone sin necesidad de estructurar una historia. Las canciones del sandiegano Leandro Díaz son extraordinarios ejemplos de este estilo. El paseo *El verano* describe con un ligero toque de lirismo la época de verano en la tierra del maestro. La naturaleza es uno de los temas más protuberantes de la música vallenata rural, del estilo descriptivo y también del maestro Leandro Díaz¹³.

¹¹ GUTIERREZ HINOJOSA, Tomás Darío. *Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Editorial Plaza y Janes, 1992. p. 164

¹² *Ibíd.*

¹³ COVO, Javier. *Música de Acordeón*. Barranquilla: Asociación Carbocol Intercor, 1990. p. 74

ANALISIS DE ELEMENTOS

SONIDO

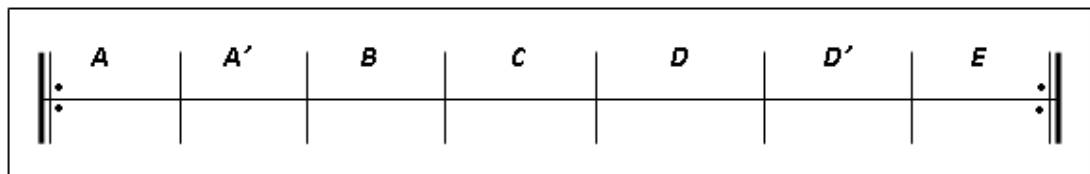
-FORMATO:

Arreglo coral para formato mixto a capella (ATB).

- ESTRUCTURA:

La obra presenta forma binaria simple simétrica con repetición de todas las secciones, salvaguardando la forma original de la canción popular tradicional.

Figura 14. Estructura



-TONALIDAD O MODO:

Re mayor

- TEXTURA:

La obra presenta una textura mixta, planteada de la siguiente forma:

SECCIÓN	TIPO DE TEXTURA
Introducción (Comp. 1-11)	Polifonía onomatopéyica y tímbrica
Tema (A,B) (Comp. 11-31)	Homofonía en la voz 1 y 2. Y polifonía con la voz 3 que realiza la base rítmica del bajo.

El arreglista añade su propia adaptación mediante onomatopeyas que simulan el patrón rítmico de la caja vallenata en la voz 2 y en la voz 1, haciendo la base rítmica del bajo eléctrico.

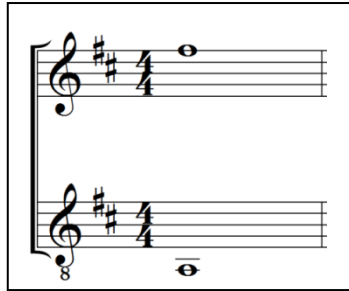
- ARMONÍA:

El arreglista incorpora el recurso de la modulación además del uso de acordes de novena y treceava, distintos de los acordes presentes en la composición original donde se utilizan los acordes básicos de I, IV, y V grado y la relativa menor de la

tonalidad original (Si menor). Estos recursos armónicos utilizados por el arreglista le dan una sonoridad más densa a la obra.

-RANGO:

Figura 15. Rango Total.



- CONTORNOS MELODICOS:

En la primera sección de la obra se presentan contornos melódicos angulosos mediante saltos de terceras y arpeggios mayores ascendentes sobre el primer grado y seguidamente subdominante auxiliar, sobre el segundo grado menor. En la segunda sección se aprecia un movimiento melódico por grados conjuntos con sensación diatónica tonal. No se presentan intervalos angulosos salvo en la tercera voz en donde la imitación rítmica del bajo exige realizar la sensación de desfogue sonoro con un intervalo de sexta mayor.

- TEXTO:

Figura 16. Texto de la Obra.

El Verano.

*Vengo a decirles compañeros míos llegó el verano, llegó el verano;
ahora se ven los árboles llorando viendo rodar su vestido.
Los que han tenido con grande placer hojas que invierno con gusto les da;
una por una se verán caer y por el suelo les toca rodar.
Voy a buscarme un árbol corpulento y veranero, y veranero
para que cuando llegue el mes de enero tener mi negocio hecho.
El tiempo pasa con su vanidad trayendo nubes y viento a montón
cuando el verano se quiera acabar ya se ha perdido todo lo mejor.*

Texto no incluido en el arreglo

*Llegó febrero sin haber frescura en esta tierra, en esta tierra
y llega marzo y se ve la blancura mostrando la primavera.
Si me acarician los rayos del sol uno por uno se acercan a mí
a iluminarme con su resplandor mientras que llega el momento feliz.
Todos los pueblos del río Magdalena están deseando, están deseando
que se repita este fuerte verano a ver si así no se aniegan.
Esto no debe suceder así porque entonces no se puede sembrar
si este verano vuelve a repetir quién sabe dónde iremos a parar.*

2.7 ANÁLISIS DE LA OBRA “LA ENFERMEDAD”

-TÍTULO:

La Enfermedad. Paseo originalmente compuesto para formato vallenato. El arreglo coral fue escrito por Arlington Lee Pardo.

- COMPOSITOR:

Música y texto: Emiliano Zuleta Vaquero.

Arreglista: Arlington Lee Pardo

- PERIODO HISTÓRICO:

Nacionalismo, Colombia

- GÉNERO:

Popular, Paseo vallenato.

ANÁLISIS DE ELEMENTOS:

SONIDO

- FORMATO:

Composición para formato de voces iguales con acompañamiento instrumental.

-TEXTURA:

En el arreglo coral prevalece la textura polifónica, donde la voz soprano mantiene la melodía principal y la contralto realiza una melodía que no se relaciona rítmicamente con algún instrumento perteneciente a la organología del vallenato. El ritmo y la estructura melódica de la composición original está expuesta por las sopranos; y la voz inferior funciona como complemento armónico y rítmico de la melodía, enriqueciendo la cadencia natural del paseo vallenato.

- DINÁMICA:

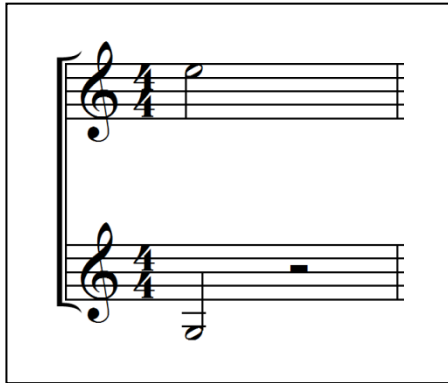
El compositor no cita indicación dinámica alguna durante la obra, pero implícitamente cada voz posee momentos en los cuales se presentan sensaciones de crescendos y decrescendos, que se originan naturalmente por el sentido ascendente y descendente de la melodía principal. Las frases contienen acentos naturales que hacen necesario mantener la relación rítmico- melódica

que permita interpretar de manera correcta el paseo vallenato. Éstas frases están determinadas simétricamente cada 8 compases.

MELODÍA

- RANGO:

Figura 17. Rango Total.



- CONTORNO MELÓDICO:

Cabe anotar que el arreglista conserva y respeta la melodía original.

El contorno melódico principal recorre de manera continua el registro de la voz soprano mediante el uso de arpeggios mayores y el tratamiento melódico por grados conjuntos diatónicos ascendentes y descendentes. Así mismo, la voz contralto recibe este mismo tratamiento, exponiendo melodías sencillas y suaves sin intervalos angulosos que develen una dificultad interpretativa.

ARMONÍA

- TONALIDAD Y MODO:

La tonalidad propuesta por el arreglista es *Do Mayor*. Sin embargo es adaptada por el director un tono más abajo (*Sib Mayor*) por razones de registro del coro, debido a que la estructura misma del contorno melódico principal no permite una fácil colocación del sonido y por ende el trabajo de homogenización se hace muy complejo. Por lo tanto, y en pro del equilibrio sonoro, se decide hacer esta obra un tono más abajo.

RITMO

- MÉTRICA:

La obra se encuentra escrita en compás binario (2/2) lo que permite la agrupación de los motivos melódicos en grupos de semicorcheas siguiendo los acentos propios del paseo vallenato que a diferencia de muchos ritmos tradicionales de la región son téticos.

- TEMPO:

La obra tiene indicación tímica explícita de negra = 160. Sin embargo el paseo es un ritmo que se encuentra entre el son (lento) y el merengue (rápido) y el origen de su nombre nace del andar, del caminar, y es de esta manera que se determino un tempo de negra = 120, permitiendo de esta manera la cadencia natural del paseo y dando espacio a los acentos naturales que este contiene, tempo que a su vez permite salvaguardar el sentido mismo de la cadencia propia del paseo, así como la relación prosódica directa descriptiva que tiene con el texto.

ESTRUCTURA

- FORMA:

Esta obra está conformada por cinco secciones, de las cuales cuatro pertenecen a estrofas y la quinta pertenece al coro con su respectiva repetición. Todas estas secciones son simétricas y están determinadas por frases de ocho compases cada una, en las cuales se desarrolla la dinámica musical a partir de una relación melódica de la obra.

TEXTO

- FUENTE:

El texto de la obra es original del autor, cabe anotar que en el proceso de investigación fue casi imposible referenciar el título "*La Enfermedad*" de esta obra, pero en una investigación más exhaustiva de la discografía de los hijos de Emiliano Zuleta Baquero, aparece referenciada esta canción en el álbum "Ídolos" grabado en el año de 1976 por los hermanos Zuleta, titulada "*El Regreso*", esto nos revela una incógnita, del por qué el arreglista referencia el título de la obra como "*La Enfermedad*", texto que se presenta a continuación:

Figura 18. Texto de la obra.

El regreso.

*Este es el caso que me acaba de pasar
Tendré que soportarlo con tristeza y con
dolor, tan jovencito y me ataco una
enfermedad , que casi quedo muerto con mis
hijos y acordeón pero yo soy un hombre que
tengo mucho valor y resisto la herida que me
pueda acongojar, pero ahora que ni un trago
nunca me podre tomar, es una de las cosas
que no le agradezco a Dios, un hombre tan
alegre y parrandero como yo, y vean todas
las penas que me toca soportar, ahora me
toca ser como alejo Durán que tanto merito
le ha dado a este folclor, toda la vida ha
tocado su acordeón pero nunca se le ha
dado por tomar.*

Este texto es una composición, narrativa, anecdótica y jocosa sobre una cuestión personal del autor, en la cual manifiesta su inconformidad por no poder beber ante una enfermedad que lo aqueja. Este tipo de relaciones son propias del folclore vallenato, la cual representa en sus músicas los diarios acontecimientos particulares de quienes hacen parte de su cultura.

- FRASEO:

La expresividad del texto se exhibe en los motivos melódicos ascendentes, cada 8 compases, en los cuales se desarrolla una idea musical que contiene la cadencia propia del paseo vallenato.

PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN:

RITMO:

Se encontraron dificultades para flexibilizar las frases melódicas enmarcadas simétricamente cada ocho compases, ya que la agrupación en su mayor parte, definidas por corcheas tienden a fraccionar la melodía, que requiere de una conexidad total para que el acento de las frases describan el género musical que se interpreta.

COLOR VOCAL:

Por la altura o nota más alta del rango (nota Re) y la inexperiencia de las sopranos hace que se obstaculice el proceso de homogenización de las voces en estos pasajes en los cuales aparece la exigencia de los registros agudos de las sopranos o voz 1. Es así como se decidió bajar la tonalidad de la obra.

2.8 ANALISIS DE LA OBRA “PRENDE LA VELA”

- TITULO:

Prende la Vela. Esta obra está originalmente escrito para orquesta, y su adaptación para coro mixto está hecha por el maestro Alberto Carbonell

- COMPOSITOR:

Música y texto: Lucho Bermúdez.

Compositor y clarinetista, considerado uno de los más grandes compositores de música popular colombiana del siglo XX. La importancia de su música radica en la adaptación de ritmos colombianos como la cumbia y el porro, en ritmos modernos de la década de los treinta. Su obra siempre estuvo influenciada por los ritmos del Caribe colombiano.

Nació el 25 de enero de 1912 en Carmen de Bolívar. Su formación musical empezó a los seis años. Sus primeras composiciones fueron marchas para bandas militares y algunos valeses.

En 1950 Lucho Bermúdez fue a grabar a México donde conoció y trabajó con músicos como Benny Moré, Dámaso Pérez Prado y Tito Rodríguez entre otros, en este país Lucho grabó más de 80 discos. En 1950 se trasladó a Cuba, por invitación de Ernesto Lecuona, donde trabajó y grabó por más de seis meses con agrupaciones como la Sonora Matancera, Los Billos Caracas Boys y Los Melódicos. Posteriormente regresó a Bogotá donde trabajó con su orquesta hasta el 23 de Abril de 1994, fecha de su muerte¹⁴.

Cuando era joven y hacía sus primeras composiciones su predilección era por los pasillos, bambucos y valeses y no tanto por la música folclórica del Caribe Colombiano. Agregamos a toda esta caracterización, que en entrevistas posteriores a la época de oro lucho Bermúdez citó como sus influencias más importantes a Pedro Biava (el inmigrante italiano que entre otras cosas fundó la orquesta filarmónica de Barranquilla), Ernesto Lecuona (destacado músico Cubano), y el músico puertorriqueño Rafael Hernández. Haciendo de Bermúdez una persona Cosmopolitan a temprana edad.

Se puede decir que Bermúdez “vistió de frac” la música costeña, con nuevas sonoridades y superficies más delicadas y sofisticada logró adecuar una música tradicional y local en un mercado más nacional e internacional. Bermúdez

¹⁴ Disponible en: www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/lbermu/indice.htm

produjo una música adaptada al mercado internacional conservando algunas marcas de su localidad como el simple hecho de rotular la música como “porro”, “cumbia” etc.

En conclusión lo que parece ser netamente local o tradicional en oposición con lo extralocal, en realidad es una mezcla de todos estos fenómenos locales y extralocales. La representación de elementos tradicionales corresponde al deseo de crear un producto tradicional o regional que corresponda a la identidad de los orígenes en un ámbito en el cual se valoran estas raíces. En otras palabras, elementos tradicionales reconocidos como punto de partida, en un panorama que incluye o permite en su contenido otras formas y elementos que lo adornan para hacerlo popular¹⁵.

Según fuentes de Sayco, el maestro Bermúdez registró 870 obras entre porros, gaitas, cumbias, mapalés, pasillos y boleros. Así mismo, grabó 39 L.P. entre las disqueras RCA Víctor, Silver, Tropical, Philips, Fuentes, Sonolux y Preludio¹⁶.

Adaptación: Alberto Carbonell

- PERIODO HISTORICO:

Nacionalismo, Colombia.

Corresponde a la época en que se destacaba o realzaba los valores y riquezas nacionales, procurando sacar del baúl todo el inventario cultural que se había dejado atrás por razones políticas sociales y económicas.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, se consolidó una identidad musical que logró sincretizar varias culturas, que se vieron reflejadas en sus manifestaciones culturales tales como las fiestas religiosas como la de *Corpus Christi*; fiestas populares como el *Fandango*. Para el siglo XIX, el fenómeno bandístico colombiano va a sufrir una profunda transformación. Durante el período de la independencia (1810 – 1824).

Gracias a que nuestro territorio unió los repertorios provenientes del Caribe y de los Andes, la distribución de los aires populares es irregular, por lo tanto es difícil hacer una única clasificación de repertorio, porque cada región tiende a incorporar aquellos aires que considera como propios.

Esta irregularidad fue base en la construcción del repertorio nacionalista en Colombia. Esto permitió que surgiera una nueva dinámica musical dentro de

¹⁵ WADE, Peter. *Nacionalismo musical en un contexto transnacional, Colombia y el Caribe*. XIII congreso de colombianistas: Ediciones Uninorte. 2003.

¹⁶ Disponible en: www.sarmientomusica.com

cada territorio, por un lado está aquel repertorio desarrollado y cultivado en las ciudades que se trasladó a las zonas rurales y por otro el repertorio de las zonas rurales que llegó posteriormente a las ciudades; dinámica que se mantuvo hasta mediados del Siglo XX.

Para darnos una mejor idea de la conformación de las bandas a comienzos y mediados del siglo XX, recurrimos a un documento, poco conocido, que redactó el maestro Rito Mantilla y que fue publicado por Manuel Enrique Sanmiguel en 2002. Este documento, muestra la clasificación de las bandas en dos grupos: Bandas y Bandas Sinfónicas, que se subdividen a su vez en banda pequeña, banda mediana, banda normal y gran banda no sinfónica; pequeña banda sinfónica, banda sinfónica normal y gran banda sinfónica. El documento incluye el número de integrantes por formato instrumental y los instrumentos que la conforman.

Paralelo al desarrollo de las bandas y las bandas sinfónicas, encontramos el de las bandas pelayeras que es un conjunto de música tradicional de la costa Atlántica que se especializa en tocar los aires propios de esta región como el fandango, el porro, la cumbia, el merecumbé, entre otros.

Los aires típicos de la región atlanticense, llegaron al interior del país gracias a las Orquestas de Baile, que por su conformación están igualmente asociadas a las bandas; en este caso a la big band norteamericana promotoras del fenómeno del 'Music Hall' en los años cuarenta.

Sin duda fue Lucho Bermúdez uno de los compositores más influyentes de ésta época¹⁷.

- GENERO:

Popular, Mapalé.

Baile de marcada ascendencia africana, propio del litoral Caribe. Fue introducido en tiempos pretéritos a lo largo de las orillas del río Magdalena por pescadores de un teleósteo denominado Mapalé.

En sus orígenes fue una danza de labor ejecutada en las noches y amenizada con toques de tambores yamaró y quitambre, las palmas de la mano y el canto. Con posterioridad se produjo una transformación de su temática, atribuyéndole un énfasis de regocijo con carácter sexual y asignándole, la evolución frenética que hoy presenta. La coreografía actual, mantiene rasgos de su esencia africana

¹⁷ Ibíd.

en la parafernalia, tanto en el vestuario como en la presencia del machete, instrumento de trabajo utilizado para el procesamiento del pescado¹⁸.

ANALISIS DE ELEMENTOS

SONIDO

- FORMATO:

Composición para formato a 4 voces mixtas a capella (SATB) y solista.

- TEXTURA:

En el arreglo coral prevalece la textura mixta, buscando constantemente concatenar la base rítmica con la melodía principal a cargo de las sopranos. Esta a su vez se mueve homofónicamente con la voz de contralto quien reafirma la fuerza melódica que busca el arreglista ya que se encuentra por intervalos de cuartas justas y terceras mayores que confirma la sonoridad de la melodía principal, manteniendo así el ritmo y la estructura melódica original. Las voces masculinas por su parte, plantean la base rítmica característica del género (mapalé), y también funcionan como complemento armónico en algunos momentos de la obra, conformando acordes de séptima que destacan los acentos naturales del mapalé.

A partir del primer compás hasta el compás 14 se presenta textura homofónica entre las voces como forma descriptiva del inicio del ritual. Hasta el compás 25 continúa la homofonía entre tenores y bajos con la única diferencia de que ya están en tempo de mapalé. Desde el compás 26 hasta el 50 las voces femeninas (soprano y alto) incluso el tenor (salvo uno o dos compases) se mueven idénticamente, conformando una clara homofonía que contrasta con la polifonía de propósitos rítmicos de los bajos. Posteriormente del compás 51 hasta el 64 nuevamente se expone el tratamiento homofónico dentro de un tempo lento. Del compás 65 al 77 la polifonía llega a su máxima expresión, mediante el uso de preguntas y respuestas entre las cuatro voces. Del compás 76 al 85 nuevamente se hace evidente la homofonía y finalmente la coda se encuentra escrita mediante un tratamiento homofónico pleno, para definir en el compás 91 el contraste rítmico que caracteriza esta obra a cargo de los bajos.

- DINÁMICA:

El arreglista no cita dinámicas en la partitura, pero implícitamente la obra contiene en su estructura algunos momentos que develan *crescendos* y

¹⁸ Tomado de: www.colombiaprende.edu.co

decrescendos, los cuales están determinados por finales de frases, barras de repetición y en otros casos disposiciones armónicas, elementos que se vuelven determinantes en la interpretación de este arreglo vocal, ya que el género (mapalé) casi que impide la utilización de dinámicas por su organología (palmas, tambor y tambora).

Los ejemplos a los cuales teóricamente nos referimos en el párrafo anterior se ven reflejados en la partitura a partir del compás 9 *tempo lento* antes de empezar a tempo de mapalé. Este motivo melódico propuesto por las voces masculinas (bajos y tenores) se desarrolla en una disposición cerrada en un registro cómodo para las dos voces.

En el compás 11 aparecen las voces femeninas, planteando un desarrollo melódico ascendente las sopranos presentan la melodía principal de la canción, por su parte las voces masculinas van desplazándose de forma tal que en el compás 14 el acorde queda en disposición abierta con duplicación de la fundamental del acorde, (en este caso la nota La) que evidencia un *mezzo forte* preparativo, para el inicio de los bajos en el compás 15, con una sonoridad que busca los acentos naturales propios de la tambora.

A partir del compás 26 hasta el compás 49, en donde se expone el motivo melódico principal de la canción, la barra de repetición que traslada la melodía a la segunda casilla esboza un *decrescendo* preparatorio para el inicio del segundo tempo lento en el compás No 52 en unísono a cuatro voces.

En conclusión el arreglista Alberto Carbonell propone *crescendos* y *decrescendos* cada vez que expone una nueva idea musical, a nivel melódico o rítmico, valiéndose del desarrollo melódico ascendente de las sopranos, así como también de la disposición abierta de los acordes, sumado a la duplicación de voces en el acorde, que suponen una mayor sonoridad.

MELODIA

- RANGO TOTAL DE LA OBRA:

Figura 19. Rango Total.



- CONTORNO MELODICO:

Una de las características principales es la conservación de la melodía original, aunque cabe resaltar que la rítmica varía un poco a la compuesta por Luís Bermúdez, como se evidencia en el compás 28 donde las sopranos rítmicamente cantan un tresillo. La melodía es respetada pero en la composición original se encuentra escrita la siguiente agrupación rítmica: silencio de corchea, tres corcheas y dos negras.

Dicho esto podemos afirmar que la melodía principal es conducida por las sopranos y que insiste con el arpeggio menor de la tonalidad, como elemento esencial de su contenido. Así mismo expone tímidamente algunos intervalos de tercera mayor y otros movimientos por grados conjuntos.

En el compás 9 donde inicia en tempo lento, se determina que la melodía se desarrolla en forma descendente por grados conjuntos, dando una sensación de crescendo, finalizando en el compás 14 con intervalos cromáticos planteados en la voz de soprano y tenor. En el compás 15 la voz del bajo, que mantiene un ostinato que evoca la célula rítmica del género, representa una agrupación de intervalos angulosos.

También se denota que durante el tempo lento, mientras la voz de soprano va desarrollándose por grados conjuntos, las demás van manteniendo o repitiendo la nota de forma tal que tensiona el acorde, creando sensaciones con propósitos sonoros e interpretativos.

ARMONÍA

- TONALIDAD Y MODO:

Re Menor

- ESTRUCTURA ARMONICA:

Dentro del estilo compositivo que Alberto Carbonell imprime en sus obras, se evidencia un tratamiento armónico sencillo y tonal, con el que se trata de conservar la sencillez propia de los ritmos folclóricos de la costa Atlántica.

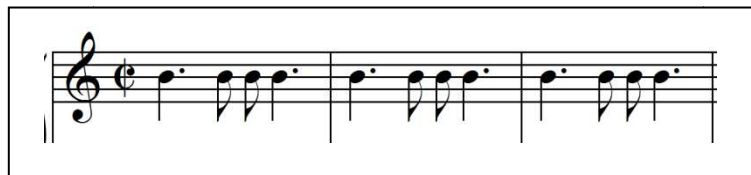
RITMO

- METRICA:

Este arreglo musical se encuentra escrito en compás binario (compás partido) característica de la música folclórica popular del Caribe colombiano. Igualmente la agrupación rítmica permite resaltar los acentos propios del género, expresados

en los bajos, y que se presentan en ambos tiempos, y de esta forma denotar el desenfreno y constancia del ritmo.

Figura 20. Célula rítmica del Mapalé



Este, por ser un ritmo de origen africano y de carácter frenético, es constante, por lo tanto en algunos momentos permite su marcación a uno, para lograr la unión entre el patrón rítmico y la melodía. Es así como en el compás 15, con el planteamiento rítmico de los bajos se presenta la primera marcación a uno, ya que la misma agrupación lo exige, para darle los acentos y no dividir y confundir a los coristas en cada agrupación de figuras musicales. Cada compás es una unidad y no es correcto dividir cada compás en dos tiempos porque se perdería la fuerza y el sentido del género.

Una vez iniciada la melodía por parte de las voces se cambia la marcación a dos tiempos, y nuevamente en el compás 41 hasta el 49 se empieza a marcar a uno para darle solidez a una contravención rítmica que existe entre el acento natural del ritmo y lo planteado por el arreglista, logrando un sentido más musical, y que soporte esta variación en el acento natural del género.

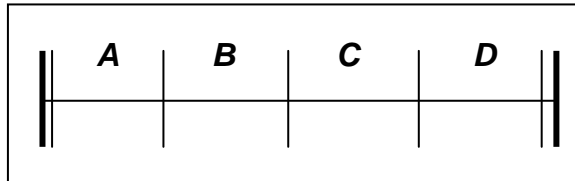
La introducción de la obra tiene indicación de tempo *lento*, y aunque la partitura no precisa velocidad, determinamos remitirnos a la parte ritual del mapalé, y al conocimiento adquirido por tradición de parte del investigador de este proyecto, donde se deduce, esta parte inicial, como el repique de los tambores (calderón) que dan comienzo al rito con la voz del solista, previo al inicio de la sección rítmica de la obra. Las deducciones aquí planteadas nacen de mi propia experiencia dentro del campo musical y debido al intercambio de conceptos acerca de la contextualización de estas músicas, añadiendo a lo anterior la práctica adquirida por herencia y transmisión oral.

Analizando el desempeño de las otras voces dentro de la obra no se hace evidente la imitación de tambores, si no que representan otro elemento particular del rito: la brisa de la costa Caribe. Estos bailes, denominados también de orilla debido al lugar donde se realizaban, incluyen en su haber, una pretensión por parte del arreglista en su indicación inicial de tempo *lento*, y de esta forma mueve las cuatro voces como un soplando de mar que demarca la cadencia que soporta la melodía principal de la voz solista. Más tarde en el compás No 15 aparece una nueva indicación *tempo de Mapalé*, momento propicio para presentar el motivo rítmico a cargo de los bajos.

ESTRUCTURA

- FORMA:

Figura 21. Estructura



TEXTO

- FUENTE:

El texto de la obra es original de su autor Luís Bermúdez y se presenta a continuación: cabe anotar que en ciertos estudios de la música del Caribe y estudios sobre la vida y obra de lucho Bermúdez, se habla de Jesús de Zubiría como autor de la letra de “prende la vela”.

Figura 22. Texto de la obra.

Prende la Vela.

*Negrta ven, prende la vela (2),
Que va a empezá
la cumbia en marvella,
Cerca del mar y de las estrellas.*

*Prende la vela
Que la cumbiamba
Pide candela,
Prende la vela.*

- TEMATICA:

Este texto es una composición generada por varios factores, inicialmente por el interés de Luís Bermúdez de expresar en sus composiciones su sentimiento por las mujeres, y por otro lado su gratitud y sentido de pertenencia por las ciudades, en este caso una canción dedicada a Cartagena y sus playas de Marvella. Paralelo a esto en uno de sus tantos viajes, como anteriormente lo hemos anotado, Luís Bermúdez conoció la población de María la Baja. Allí descubrió

como se organizaba la cumbiamba por la comunidad negra, y en este mismo lugar conoció a una mujer negra llamada María Isabel, que bailaba con los pies desnudos sobre la arena, quien fue su inspiración para componer su primer éxito “Prende la vela”.

PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

MARCACIÓN:

Para indicar el sentido del mapalé se hace necesario marcar esta obra a un tiempo, específicamente en las estrofas de la canción. Esto mejora la sensación de pesos sonoros que exige los acentos del mapalé. Así mismo se hace necesario en algunos momentos del montaje revelar los dos tiempos del compás, principalmente para dar las entradas a las voces femeninas expositoras del motivo melódico principal.

De la misma manera en el compás No 41 en la sincopa, se presentan inconvenientes para dar la sensación de la anacrusa, ya que se muestra en el último cuarto del segundo tiempo del compás y debido a la rapidez con la que se lleva la dirección queda casi imperceptible la indicación y por lo tanto la sensación sonora que se propone no se logra de la mejor manera. Se presenta una solución, consulta con la asesora del proyecto, en donde se determinó una indicación gestual y respiratoria para dar las entradas correspondientes.

Finalmente en el compás No 54 en el tresillo planteado dentro del *tempo lento*, se hace complejo la marcación, y un poco incomprensible dentro del contexto ad libitum que caracteriza este fragmento.

RITMO:

Como se mencionó anteriormente las sincopas referidas en el compás No 41 hacen que el planteamiento rítmico quede fuera de contexto, ya que el arreglista omitió o reemplazó la célula rítmica en este fragmento de la obra, es decir, el fraseo va en contra de el acento natural del ritmo, por lo tanto y mismo se hace ficticio cantar en contra del peso natural del Mapalé.

Seguidamente en los compases 75 - 77 en la voz del tenor se desarrolla una ligadura que dificulta la entrada a la homofonía en la sincopa del compás 77, desequilibrando la sonoridad y el sentido rítmico de este pasaje.

2.9 ANÁLISIS DE LA OBRA “ABUELITA”

-TÍTULO:

Abuelita. Tambora originalmente compuesta para coro femenino. Este arreglo coral fue escrito y dedicado a María Bernarda Salazar Vélez, abuela de la compositora de esta obra.

- COMPOSITOR:

Música y texto: Natalia Morales Gómez.

Nació en el año 1984 en Barrancabermeja, Santander. Ocupó el primer lugar en el III Concurso Intercolegiado de Construcción de Páginas Web, lo que la hizo acreedora a una beca completa para cursar estudios superiores de música en la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB), donde alcanzó el título de Maestra en Música, énfasis en Músicas Populares en el año 2009, siendo merecedora de la distinción Cum Laude.

Como compositora ha recibido diversos reconocimientos entre los que se destaca el premio a mejor Obra Vocal Inédita en el XXI Festival Hatoviejo Cotrafa 2007 con el bambuco “Gota de Sol”. En el año 2008 su canción "Mala Hora" fue finalista en la categoría Canción Romántica/Pop del Festival de la Canción Latinoamericana, California-EU.

Su bullerengue "Suenan el Viento" fue seleccionado por el “Banco de partituras del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura” Convocatoria 2008, dentro de la categoría Música Tradicional¹⁹.

La Alcaldía de Barrancabermeja, mediante la Estampilla Pro-cultura, Año 2008, premió su proyecto de composición e investigación inspirado en la obra literaria: "Pipatón, el cacique de los talones alados" de Elmer Pinilla, con la "Beca Municipal en Investigación para la creación artística y cultural, patrimonio artístico, histórico local y regional"²⁰.

Como integrante del Coro de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y la Coral Gustavo Gómez Ardila ha participado en diversos festivales y talleres corales a nivel nacional e internacional en Venezuela, Argentina y España.

¹⁹ Disponible en el vínculo web: <http://gcn.mincultura.gov.co/wp-content/uploads/2008/12/02-suenan-el-viento-final.pdf>

²⁰ Tomado de la páginas web: <http://www.myspace.com/nataliamoralesmusica>

Participó como compositora en la primera producción discográfica del Dueto Trapiche Molé y actualmente se desempeña como docente del Programa Infantil y Juvenil de Estudios Musicales de la Facultad de Música de la UNAB.

- GÉNERO:

Popular, Tambora.

La depresión momposina, que actualmente comprende parte de los departamentos del Magdalena, Cesar, Sucre y Bolívar, es cuna de una extensa riqueza cultural, un mundo fascinante y misterioso de donde emerge la tambora, probablemente uno de los géneros menos conocidos de las costa Atlántica. Además de ser el nombre de la música y la danza más representativa de algunos pueblos ribereños de la depresión momposina, es el nombre de uno de los muchos ritmos que acompañan sus cantos. Su instrumentación base es una cantadora solista, un coro que acompaña a la percusión con el batir de las palmas de las manos y de los llamados “gallitos” en la depresión momposina o “palmetas” en otras regiones. Estas, que se percuten entre sí, son hechas de unas tabletas finas de ceiba (*bombacopsis quinata*); dos tambores membranófonos que según parece, eran los únicos que conformaban originalmente la tambora.

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. Su origen es producto de una creación colectiva o individual. En el primer caso encontramos aquellos cantos que la tradición oral ha legado, generación tras generación, a una o diversas comunidades; también los que originalmente hacen o hicieron parte de los llamados juegos coreográficos, en donde un grupo imita con movimientos del cuerpo el texto cantado por el solista, mientras que el grupo responde cantando en coro el estribillo²¹.

²¹ *El Carnaval de Barranquilla y el Caribe – el ritmo de tambora- San Roque y San Nicolás: conflicto con Cartagena.* En: Revista “Huellas” de la Universidad del Norte, N° 39, (1993).

ANÁLISIS DE ELEMENTOS:

SONIDO

- FORMATO:

Composición para formato a cuatro voces femeninas a capella.

-TEXTURA:

En el arreglo coral prevalece la textura mixta, ya que se respeta la forma del género, en donde la melodía principal, enmarcada en las estrofas, desarrolla un contrapunto principalmente rítmico con las otras voces en polifonía. De igual manera el responsorio, propio del ritmo de la tambora, se ve claramente representado en las homofonías planteadas por la compositora, con acompañamiento de palmas manteniendo la originalidad de este género.

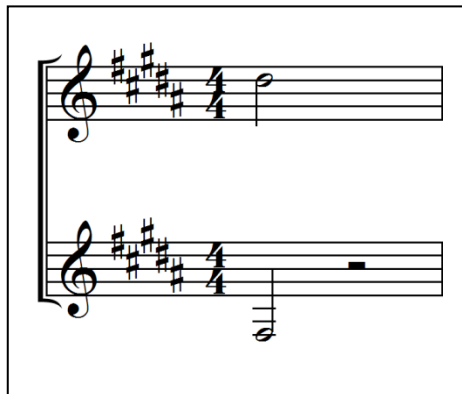
- DINÁMICA:

La compositora no cita indicación dinámica alguna durante la obra, y con base en la investigación realizada y audiciones sobre del ritmo se sugiere una dinámica general de mezzo-forte. Aunque existen algunas excepciones en el desarrollo de la misma, en donde el movimiento ascendente de las melodías, sugiere crescendo, que funcionan como conectores entre argumentos e ideas musicales, expresadas y soportadas en las voces

MELODÍA

- RANGO:

Figura 23. Rango Total.



- CONTORNO MELÓDICO:

Una de las características esenciales de la tambora y que se conserva en esta composición, es el desarrollo por grados conjuntos de la melodía además de la utilización de un rango pequeño en la elaboración del motivo melódico principal, así como el del coro. También cabe anotar que el rango en el cual se manejan las voces a nivel general son graves. La contralto 2 realiza movimientos melódicos por intervalos de tercera y de cuarta, los cuales se exponen en casi toda la obra.

Algo interesante es la forma en que la melodía es presentada por las mezzo sopranos inicialmente, para luego ser expuesta por las sopranos, dando paso al coro. Posteriormente se realiza el mismo proceso con la diferencia que quien exhibe la melodía principal son las sopranos.

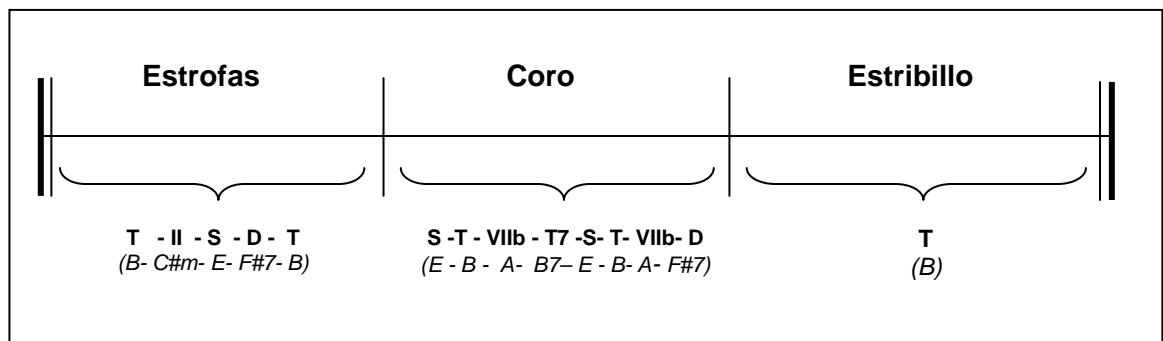
ARMONÍA

-TONALIDAD Y MODO:

Si Mayor.

-ESTRUCTURA ARMÓNICA:

Figura 24. Estructura Armónica de la obra.



RITMO

- MÉTRICA:

La obra se encuentra escrita en compás binario (4/4). La compositora emplea este compás debido a que es necesario tener cuatro tiempos para la agrupación de la célula rítmica completa de la tambora, ya que al distribuir esta agrupación en un compás de 2/2 se ocasionaría la desorientación de los acentos de dicha

célula. Esta aclaración se realiza teniendo en cuenta que algunos compositores y arreglistas omiten este importante elemento compositivo y por desconocimiento del mismo lo emplean de manera abrupta sin tener en cuenta la importancia de los acentos para la interpretación de este género.

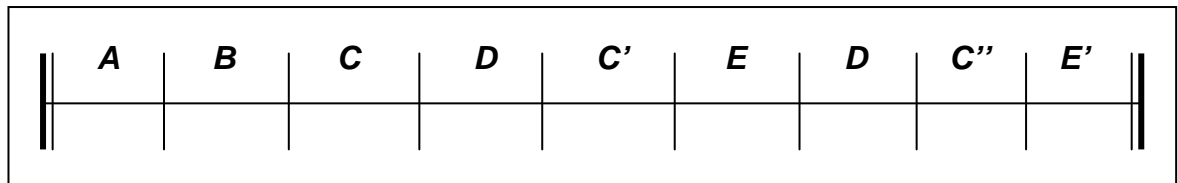
- TEMPO:

La introducción de la obra tiene la indicación de tempo: negra = 120. Este tempo, en el desarrollo de la tambora tradicional, incita a interpretar las estrofas con un tempo un poco más rápido debido a la subdivisión rítmica, mientras que en el coro o responsorio, el ritmo tiende a retrasarse un poco, debido a que no existe la misma relación de subdivisión rítmica en el texto y a la pérdida de la sincopa de la estrofa, volviendo los acentos téticos casi en su totalidad.

ESTRUCTURA

- FORMA:

Figura 25. Estructura.



Esta estructura viene conformada por las siguientes secciones:

- A: Presentación de la melodía y de la primera estrofa.
- B: Melódicamente similar a A pero con diferente texto.
- C: Melódicamente similar a A y B pero con diferente texto.
- D: Coro.
- C': Texto igual a C, pero con leves variaciones en la melodía, representadas en intervalos ascendentes que buscan el clímax de la misma.
- E: Estribillo y presentación de nueva melodía; el texto es tomado de las estrofas 1, 2,3.
- D: Reexposición del coro.

- C´: Texto igual a C pero con nuevas variaciones en la altura de la melodía buscando el clímax.
- E´: Repetición del estribillo con la misma melodía y texto. Su variación consiste en que este estribillo se presenta sobre ritmo de merengue.

TEXTO

- FUENTE:

El texto de la obra es original del autor y se presenta a continuación:

Figura 26. Texto de la obra

Abuelita.

*Sonajera que nunca cesa y nunca se va,
pañuelito lleno de flores sobre el collar,
tienes cuerpo de reina grande,
alegría solo un instante,
y tú eres la blanca nube de la ciudad.
Mi bonita, cómo quisiera verte bailar!
abuelita, blanca alondrita de un solo pie,
que se duerme hasta la mañana,
aunque llueva de madrugada,
y sus rosas pasen la noche viendo llover.
Mi capullo, tu risa bella la quiero ver!
tú que vienes desde tan lejos a florecer,
con tu mano pones la piedra,
y tu nombre, cosa tan bella,
que ya esta ciudad sin ti no podría ser.
Señora llorona, pare de llover,
que ya empieza el día y usted tiene que comer.
Señora llorona, pare de llover,
que ya empieza el día y usted tiene que comer.*

*Mi capullo tu risa bella la quiero ver,
tú que vienes desde tan lejos a florecer,
con tu mano pones la piedra,
y tu nombre cosa tan bella,
que ya esta ciudad sin ti no podría ser.
Sonajera que nunca cesa y nunca se va,
mi bonita, cómo quisiera verte bailar,
mi capullo, tu risa bella la quiero ver,
abuelita, blanca alondrita de un solo pie*

- TEMÁTICA:

La canción está dedicada a la abuela de la compositora, María Bernarda Salazar Vélez, nacida en Carolina-Antioquia, quien hace parte de la gran cantidad de personas que llegaron a Barrancabermeja desde muchas partes del país a poblarla y sin ellos la ciudad no hubiera crecido. Morales Gómez afirma:

La canción está dedicada a ella, mujer que gusta de usar pañuelos de flores de colores abrazados a su cuello, a pesar del calor, cuida rosas pero duerme profunda aunque las rosas tengan que enfrentarse a las tormentas barranqueñas... es muy nostálgica por lo cual le dicen en la canción que quieren verla bailar y sonreír, y tuvo un accidente en el que se fracturó una de sus piernas, por eso la referencia de: Blanca alondrita de un solo pie²².

- FRASEO:

Es importante tener en cuenta el inicio y finalización de las ideas musicales para determinar de manera correcta el fraseo de las mismas de manera que no fraccione el discurso musical. En el género es importante mantener la conducción en el discurso rítmico sonoro; especialmente en los momentos en los cuales la mezzo-soprano entrega la melodía a la soprano y viceversa, ya que con esto se obtiene una interpretación natural y más cercana a la tradición que rodea este género.

- ARTICULACIÓN:

La compositora de esta obra emplea *ligaduras* como un elemento de expresividad en los finales de frase y elemento conector entre las estrofas, lo cual permite conservar el sentido tradicional de la obra. Por otro lado en contralto 2 las ligaduras crean sensaciones desplazadas que desarrollan una sincopa rítmico armónica que contrasta con el acento tético de la célula rítmica principal de la tambora.

²² Entrevista con Natalia Morales Gómez, compositora de la obra *Abuelita*. Bucaramanga, 15 de Febrero de 2011.

2.10 ANÁLISIS DE LA OBRA “DIANA MARIA”

- TÍTULO:

Diana María. Canción perteneciente al folclore de la ribera del río Magdalena. Originalmente hecho para formato de tambores, para la agrupación folclórica “los hijos de doña Diana”.

- COMPOSITOR:

Música y arreglo: Escolástico Jiménez Pérez.

Compositor nacido el 10 de junio de 1918 en Bocas del Rosario (Santander), pueblo pequeño situado a orillas del río Magdalena. Su infancia la vivió al lado de su madre escuchando música de tambora, cuentos de brujas la llorona y el mojan. A los 20 años se desplazó a la ciudad de Barrancabermeja, ciudad que en esos días gozaba de una gran oferta laboral a través de las empresas explotadoras de petróleo, en donde Escolástico inició su vida laboral. Debido a una incapacidad que le impidió seguir trabajando, Escolástico Jiménez empezó a dedicar su tiempo a recordar cuentos, historias y leyendas de su pueblo natal, y de esta manera empezó a ganarse la vida, contando historias que entretenían a sus vecinos conocidos y familiares. De esta manera empezó a cultivar su gusto por escribir historias de sus vivencias, que poco a poco se fueron transformando en canciones. Así fue que nació Diana María.

Esta canción fue escrita para su esposa y madre de sus 12 hijos, quienes fueron parte del mundo mágico de Escolástico, teniendo como anécdota el que la letra inicial de los nombres de cada uno de sus hijos es la letra E, algo particular que se convertiría en regla para las generaciones venideras.

Diana fue la eterna compañera y cómplice de este personaje, quien con más de 80 canciones plasmadas de su puño y letra en un cuaderno rayado formó la agrupación Los Hijos de Doña Diana, agrupación insignia del folclor ribereño, y del municipio de Barrancabermeja, y espacio en el cual Escolástico pudo materializar todas las historias que había escrito a través de los años.

Fue así que en el año de 1985 la disquera Fuentes de la ciudad de Medellín se enteró de la existencia de esta agrupación y se interesó por grabar su música. En el año de 1985, lanzan el primer larga duración de los Hijos de Doña Diana, con la canción Diana María, entre otras composiciones de Escolástico Jiménez. Es en este año donde se desata todo el fervor por esta agrupación en los pueblos ribereños hasta la costa Atlántica, en donde su música actualmente sobresale en tiempos de carnaval.

- **GÉNERO:**
Cumbia.

ANÁLISIS DE ELEMENTOS:

SONIDO

- **FORMATO:**

Composición para formato a dos voces femeninas con acompañamiento instrumental y solista.

- **TEXTURA:**

En el arreglo coral prevalece la textura homofónica, ya que las voces que exponen el responsorio en el corifeo se mueven de igual manera, buscando una unidad sonora que no se distancie de la originalidad de los cantos de cumbia.

- **DINÁMICA:**

La obra no especifica dinámica alguna, sin embargo y tomando como referencia la grabación original se sugiere una indicación dinámica de *mezzo forte (mf)* continuo y constante, excepto en los finales de frase en donde reposa la melodía. Cada estrofa tiene el mismo desarrollo dinámico donde se expone un crescendo continuo que culmina con un *forte (f)*, de acuerdo a la tonalidad menor en la cual fue escrita la obra y la relación de ésta con el texto y el sentido melódico de la misma. De manera explícita el arreglista plasma la indicación: *crescendo continuo* en la coda, para finalizar en *forte (f)*.

MELODÍA

- **RANGO:**

Figura 27. Rango Total.



- **CONTORNO MELÓDICO:**

La melodía se construye por medio de grados conjuntos, intervalos de cuarta y quinta justa, razón por la cual se debe tener cuidado con la afinación ya que esta melodía tanto en estrofas como coro, posee intervalos angulosos. Aún más que una dificultad melódica, presenta una dificultad interpretativa, a razón de que este intervalica angulosa recae sobre sensaciones sincopadas, que requieren de un tratamiento musical, que tenga en cuenta la prosodia, el ritmo y la cadencia de la cumbia.

ARMONÍA

-**TONALIDAD Y MODO:**

Fa menor.

RITMO

- **MÉTRICA:**

La obra se encuentra escrita en compás binario (2/2), lo que permite que cada verso de la canción se ubique de una manera lógica y natural en los compases teniendo en cuenta las cadencias y sincopas propias del estilo de la cumbia.

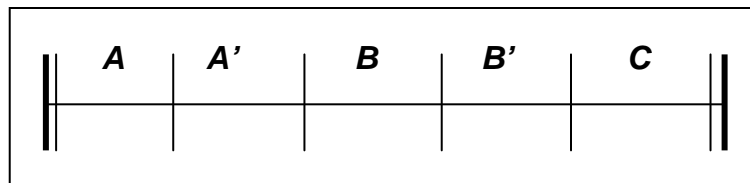
- **TEMPO:**

La obra no tiene indicación de tempo, pero de acuerdo a la audición de la grabación original de esta canción y haciendo referencia al género podemos deducir un tempo de negra= 100.

ESTRUCTURA

- **FORMA:**

Figura 28. Estructura.



TEXTO

- FUENTE:

El texto de la obra es de Escolástico Jiménez y se presenta a continuación:

Figura 29. Texto de la obra.

Diana María.

CORO

*Diana María dónde estabas tú,
sentada en la plaza cerquita al bambú*

ESTROFA

*La mujer que a mí me quiera
Debe ser al gusto mío
No quiero que se intrometan
En la mitad de mi camino.*

CORO

*Me dicen que va a llover
Según lo pinta la luna
No quiero que tú me dejes
Sin esperanza ninguna, Diana María.*

CORO

*Ayer pase todo el día
Sentado sobre una piedra
Y me acordaba de ti y
Las palabras de mi suegra*

CORO

*Mi corazón está herido
Y todo el pecho me duele
Ando buscando una amante
Pa que mi alma la consuele Diana María*

CODA

*Cerquita al bambú
Cerquita al bambú (bis)*

- TEMÁTICA:

Este texto es una composición que revela una dificultad en la relación de pareja entre Escolástico Jiménez y su esposa Diana María. En el texto se refleja lo exigente que fue Jiménez con su esposa, exponiendo en la primera estrofa una posición machista, muy marcada en la época, donde quien impone las reglas y las condiciones, exige y pregunta donde esta porque se va, es el hombre. En la

segunda estrofa se menciona la reflexión hecha a partir de las palabras dichas por su suegra antes de llevarse a Diana de su casa. Finalmente en la última estrofa se muestra la sensación de desespero ante la ausencia de Diana y la necesidad de que regrese porque la necesita, a pesar de la desavenencia entre los dos.

- RELACIÓN TEXTO-MÚSICA:

La sonoridad de la obra se relaciona directamente con la sensación de desesperación planteada en el texto. Esto se evidencia en las melodías, desarrolladas en la parte de las estrofas, con tensión sonora ascendente, como si se tratase de un reclamo o una pugna con su esposa. Así mismo, en el coro la melodía representa un grito, reclamo, o exigencia.

- FRASEO:

La expresividad del texto se mantiene mediante el respeto de las ligaduras. La idea musical inicia en el tercer tiempo del compás, con una sensación de acento desplazado que va hasta el primer tiempo del siguiente compás. Así mismo la melodía tiene un desarrollo ascendente durante los primeros cuatro compases, para posteriormente hacer un decrescendo en los cuatro compases próximos, sin perder el carácter de reclamación de la canción.

El fraseo no tiene interrupciones sonoras, aún pasando de un compás a otro y es así como ésta juega un papel importante en el desplazamiento de los acentos propios del compás. De igual manera en la canción se utilizan silencios de negra cada cuatro compases para realizar separaciones de dinámica (ascendente y descendente) en las frases, de manera que se mantenga el carácter del texto.

PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN:

RITMO:

Se encontraron dificultades para articular el acompañamiento instrumental con el canto, debido a que el coro sólo había realizado montajes a *capella*, por lo que se hizo necesario determinar los momentos en los cuales debe intervenir el coro para evitar la desorientación ante la presencia del grupo instrumental.

FRASEO:

Debido a insuficiencias en el manejo de la columna de aire y a la extensión de la frase se presentó una desconexión sonora en los finales de la frase del motivo melódico expuesto por la solista, para lo cual se realizaron ejercicios de respiración y se establecieron cesuras respiratorias que permiten un mejor manejo de la columna de aire.

CONCLUSIONES

- El desarrollo de grupos corales en todos los municipios del país debe ser una labor de los directores, descentralizar esta actividad como un espacio en el cual se permita el rescate de la oralidad de los pueblos, y las expresión de la idiosincrasia e identidad cultural a través del canto, enriquece, conserva y promueve nuestro legado cultural, desarrollando un país preocupado por su cultura y su historia.
- Es necesario estimular a los compositores a que realicen arreglos y composiciones corales que incrementen el inventario del banco de partituras de las músicas de las regiones del país, y que identifiquen el sentir de una población, y así expandir el abanico de posibilidades de géneros en la música coral.
- El desarrollo de canciones del imaginario colectivo de las diferentes regiones de nuestro país es importante, pero también lo es, la inclusión de instrumentos musicales en la actividad coral, con el fin de obtener una mayor atención y un mejor desempeño musical por parte de los coristas, así como el de romper paradigmas, en los formatos de coros conservadores y permitir formatos más libres innovadores y propositivos que sean incluyentes, y que estén acorde a los gustos y preferencias musicales de la comunidad en general, especialmente de los jóvenes.
- El director coral, debe ser profesional, responsable y preocupado por el arte y su incidencia en el desarrollo social de las comunidades. El límite no puede llegar hasta el desempeño artístico en un escenario o a la enseñanza de determinada expresión cultural o la dirección de entidades públicas o privadas concernientes al arte. La labor y preocupación musical debe ir encaminada hacia la proposición de políticas públicas que abonen el terreno para el desarrollo de los artistas y que, de igual manera, brinden su participación en el desarrollo de herramientas que busquen la inclusión equidad y justicia de la comunidad en general.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COVO, Javier. *Música de Acordeón*. Barranquilla: Asociación Carbocol Intercor, 1990. p. 74

El Carnaval de Barranquilla y el Caribe – el ritmo de tambora- San Roque y San Nicolás: conflicto con Cartagena. En: Revista “Huellas” de la Universidad del Norte, N°39, (1993).

GUTIERREZ HINOJOSA, Tomás Darío. *Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Editorial Plaza y Janes, 1992. p. 164

WADE, Peter. *Nacionalismo musical en un contexto transnacional, Colombia y el Caribe*. XIII congreso de colombianistas: Ediciones Uninorte, 2003.

ZAPATA OLIVELLA, Delia. *La cumbia “SINTESIS MUSICAL DE LA NACIÓN COLOMBIANA”*. Reseña histórica y coreográfica. En: Revista Colombiana de Folclor, vol. III, N°7, (1962), p. 187.

PÁGINAS WEB

- http://www.javeriana.edu.co/Facultades/Artes/musica/profes_musi/planta/zuleta.htm
- <http://nuestrovallenato.blogspot.com/2008/11/nuestro-vallenato.html>
- <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=24128>
- <http://www.unicordoba.edu.co/docentes/jcastillo/hojavidada.htm>
- <http://eav.upb.edu.co/banco/files/TESISDIASDEACORDEON.pdf>
- <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaudio2/compo/lbermu/indice.htm>
- <http://www.sarmientomusica.com>
- <http://www.colombiaprende.edu.co>
- <http://gcn.mincultura.gov.co/wp-content/uploads/2008/12/02-suena-el-viento-final.pdf>
- <http://www.myspace.com/nataliamoralesmusica>
- <http://festivalnacionaldelacumbia.blogspot.com/search/label/JOSE%BARROS%20PALOMINO>

ANEXOS

ANEXO A

Historia de Momposina²³.

La casa de la familia Chinchilla estaba ubicada en la Calle de los Tamarindos. Era una vivienda de bahareque muy bien arreglada, con enredaderas y un solar amplio sembrado por árboles. La residencia de los Chinchilla era una más entre el millar de casas construidas al borde de las calles polvorientas que desembocaban en el río Magdalena. Y hubiera pasado inadvertida, de no haber sido porque el último día de octubre, por allá en 1930, llegó una joven momposina a pasar vacaciones en aquella casa.

Se llamaba Edit Cabrales. Ella, como el 95 por ciento de todo lo que entraba a El Banco, llegó por río, en uno de los tres o cuatro vapores que atracaban a diario en ese ardiente poblado, en límites de Magdalena y Bolívar. Era trigueña y delgada. Vestía con la elegancia y el recato de la época. Usaba peinado papindó y vestidos que le tapaban las rodillas, confeccionados en piel de angel, organdi y sedas importadas.

Sus amigas la fueron a recibir al muelle. Al día siguiente, varios jóvenes de El banco visitaron la casa de los Chinchilla, y Edit Cabrales estrechó por primera vez la mano de José Benito Barros, el hombre que la hizo conocer en casi todo el continente con el nombre de La Momposina.

Barros era un muchacho trigueño, muy trabajador, que por aquella época se la pasaba enamorando a las mujeres de su pueblo con una guitarra, y con los versos que improvisaba.

Varios años atrás José Barros cantaba trepado en una mesa ante los clientes que se reunían a tomar cerveza en las tiendas de El Banco. Luego comenzó a dar serenatas a las amigas de la calle Ayacucho con un grupo de amigos y más tarde organizó una banda que tocaba música cubana imitando el sonido de los instrumentos con la boca. La barra de Benito Ahora, casi 62 años después, el maestro José Barros recuerda esa época recostado en una mecedora, en la

²³ Periódico: NAVA, José. *Historia de Momposina*. EN: El Tiempo. Bogotá. (28, febrero, 1993); Sección de Información General. [periódico en línea] Disponible desde Internet en: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-58553>> [con acceso el 2-1-2011].

puerta de su casa de la calle Boyacá, a menos de una cuadra de donde corre impetuoso el Magdalena. Solo tocábamos música cubana dice el maestro porque era la única músicaailable que se oía cuando llegaron las victrolas.

Los boleros comenzaron a sonar poco después y el precoz compositor no tardó mucho en tener un grupo musical de verdad: La barra de Benito. Eran dos guitarras y dos voces, e interpretaban boleros, tangos y danzones.

Fue por esa época cuando Edit Cabrales y José Barros se vieron por primera vez en la Calle de los Tamarindos, y no tardaron en tener amores. El muchacho, aunque de familia humilde, vestía con elegancia: traje de lino blanco y beige, zapatos del mismo color, camisa y corbata.

Se la pasaban juntos en fiestas y salían a pasear a los playones llenos de garzas y de pescadores. La Barra de Benito recibió un día una invitación para cantar en una hacienda a orillas del río. Ella los acompañó.

Esa tarde, él y Edith Cabrales salieron a pasear cerca a los corrales de la finca, en medio de los relinchos y de la polvareda que levantaban los cascos de los caballos. Edit Cabrales se sentó en una cerca de madera, se quedó mirando a los vaqueros que cabalgaban detrás de los becerros y le pidió a su enamorado que le hiciera una canción a aquellos hombres.

Muchos años después, en los traganíqueles regados por el Caribe se escuchó a Nelson Pinedo, con la Sonora Matancera, contando la historia de aquellos a quienes los muchachos vieron mientras el sol se ocultaba detrás del Magdalena: El vaquero va cantando una tonada y la tarde va muriéndose en el río con el recuerdo triste de su amada que lleva su corazón lleno de frío Lo acompaña siempre un lucero, cuando va cantando el vaquero Y a la espalda tira el sombrero cuando va cantando el vaquero.

Las historias que rodearon sus amores con Edit Cabrales retornaron hace poco a la memoria de José Barros. A finales del año pasado, armado de un esfero y de un cuadernillo de grandes hojas de línea, el maestro se sentó durante casi tres meses a escribir su vida en los tiempos en que El Banco era un importante puerto sobre el río Magdalena y él cantaba en los ventanales de sus amadas. El otro jardinero Pero como en casi todas las historias de amor, los celos llegaron con pasos imperceptibles a la vida de José Barros. Yudes Namen, otro joven de El Banco, también pretendía a Edit Cabrales, y no perdía oportunidad para acercarse a ella durante los bailes. José Barros en un arranque de celos se inventó, durante un baile, los versos de La Momposina, en los cuales menciona a su rival como el otro jardinero.

La momposina, sin embargo, no cedió a las pretensiones de Namen y de otros muchachos. Ella y José Barros fueron inseparables hasta el momento en que la joven abordó el barco de regreso a Mompos.

José Barros dejó de verla durante un año, porque a pesar de que Mompos quedaba a una hora por río, el compositor nunca fue a visitarla. Le enviaba cartas en los barcos que pasaban y esperó hasta el año siguiente, cuando ella regresó a El Banco a pasar vacaciones. Así transcurrieron tres años, hasta que José Barros, sin avisarle a nadie, ni siquiera a Edit Cabrales, empacó tres mudas de ropa en una maleta de cuero y se fue a buscar nuevos horizontes en un vapor que iba hacia Barranquilla. Edit Cabrales, dicen en El Banco, vive todavía en Mompos.

Del amor que el compositor sintió por la momposina quedó el libro, que será llevado a la televisión, y los versos que José Barros le compuso en un arranque de celos: Mi vida está pendiente de una rosa porque es hermosa y aunque tenga espinas me la voy a llevar a mi casita porque es bonita mi rosa momposina. Tiene en su ojos la dulce ensoñación de mi linda región Por eso yo la quiero. Ella me ha dado toda mi inspiración de mi linda canción porque ella es mi lucero Ay! pero si llega el otro jardinero aunque me diga que es puro banqueteño no le permito ni que me la mire porque él ya sabe que yo soy su dueño.