

**Apropiación de elementos del rajaleña a una propuesta musical desde la perspectiva  
de un pianista de jazz**

**Alexander Pastrana Sotto**  
**Asesor:**  
**Holman Alvarez**

**Pontificia Universidad Javeriana**  
**Facultad de Artes**  
**Estudios Musicales**  
**Jazz y Musicas Populares**  
**24 de mayo de 2019**  
**Bogota**  
**Colombia**

## Tabla de Contenido

Dedicatoria y agradecimientos	pag.3
<b>Introducción</b>	pag.4
<b>Problema</b>	pag.4
Planteamiento del problema	pag.4
<b>Objetivo General</b>	pag.7
<b>Objetivos Específicos</b>	pag.7
<b>Justificación</b>	pag.7
<b>Marco Referencial</b>	pag.7
<b>Estado del Arte</b>	pag.8
<b>Marco Conceptual</b>	pag.12
Tradición	pag.13
Musica Tradicional	pag.14
<b>El Rajaleña</b>	pag.15
La Copla	pag.16
Instrumentos	pag.17
Estructura rítmica	pag.22
Estructura armónica	pag.23
Estructura melódica y tonadas	pag.24
Repentismo	pag.32
Melotipos	pag.32
Forma	pag.36
<b>Metodología</b>	pag.40
<b>Desarrollo</b>	pag.41
Aires de Fortalecillas	pag.41
Lamento Rajaleño	pag.47
Rajando Leña	pag.53
Tunando e Improvisando ¡Ay Juelapo!	pag.55
Fuga del Rajaleña	pag.59
Tierra Mestiza	pag.69
<b>Conclusiones</b>	pag.70
<b>Bibliografía</b>	pag.71
Anexos	pag.76

## **Dedicatoria**

A mi padre Alexander Pastrana Monje y mi madre Olga Sofia Sotto Dussan, por su apoyo, su amor y comprension. Mas que una dedicatoria, es un homenaje, gracias por regarlarme el privilegio de estar aquí y acompañarme en este bello camino, lo que soy es gracias a ustedes.

Tambien a mi tia Dennis, por su especialidad y sus consejos.

A mi hermana por acompañarme en la vida y en la musica.

## **Agradecimientos**

A los musicos que me acompañan en mi concierto, gracias por su tiempo y musica.

A los que fueron mis maestros en esta carrera: Ricardo Uribe y Holman Alvarez.

Una vez mas gracias Maestro Holman por acompañarme, aconsejarme y ayudarme a crecer en esta etapa de la carrera.

## 1. Introducción

En cumplimiento con los requisitos de grado para el énfasis de jazz y músicas populares de la carrera de estudios musicales, se hace entrega del presente documento que busca ser un acompañamiento teórico, investigativo y analítico al examen/recital de grado. El examen de piano planteado consiste en un recital de seis piezas que busca trabajar elementos propios de la tradición del *rajaleña* huilense desde una perspectiva *jazzística*, entendiéndose lo *jazzístico* como un proceso de integración. Este proceso abarca el contenido que el jazz propone como música y lenguaje, el tratamiento armónico, técnicas de re-armonización, *comping*, secciones de improvisación, tratamiento de forma, instrumentación, ensamble del formato, lenguaje pianístico propiamente del jazz.

## 2. Problema

En este acápite se tratan tres aspectos. Primero, el planteamiento del problema o como lo dice Bernal, (2004) lo que merece ser estudiado; segundo, se formularan los objetivos tanto el general como los específicos y como tercer aspecto la justificación.

### 2.1 Planteamiento del problema

El jazz nace de la mezcla de las tradiciones y costumbres musicales de los esclavos negros y afroamericanos en Estados Unidos. Se ha caracterizado por su transformación y eclecticismo que a lo largo de su historia se ha representado en estilos: Ragtime (1890), Dixieland (1910), Estilo Chicago (1920), Swing (1930), Bebop (1940), Cool, Hard Bop (1950), Free Jazz (1960), Fusión (1970).

Sin embargo, el jazz se ha convertido en un lenguaje universal que ha demostrado que a través de su contenido idiomático es un medio para expresarse en la música de una manera distinta, ya sea a través de la composición, arreglos o interpretación, como también lo considera Bill Evans en su concepto “the jazz process” en el documental *The Universal Mind Of Bill Evans* (1966) , que el jazz más que un estilo, es un proceso espontáneo para hacer música:

... now jazz as we tend to look at it is a style, but I feel that jazz is not so much a style, is a process of making music. It's the process of making music making one-minute music in one minute's time. Whereas when you compose, you can make one minute's music and take three months to compose one minute's music [...] Jazz is more of a certain creative process of spontaneity than a style.

Partiendo de este concepto, este proceso ha logrado que músicas de otras regiones del mundo sean permeadas por el jazz, pianistas como Chano Domínguez, Vijai Iyer, Eliana Elias, Michel Camilo, Tigran Hamasyan, Gonzalo Rubalcaba, Danilo Pérez, Luis Perdomo, Shai Maestro, Chucho Valdés y Hermeto Pascoal por mencionar algunos, han plasmado en sus trabajos musicales, el proceso del jazz con las músicas tradicionales de su región de origen, o lo que se podría también decir que a través del jazz crean su propuesta musical influenciada por la música tradicional a las que ellos pertenecen, como lo cuenta en su experiencia Danilo Pérez (2015) en una entrevista para el periódico *El Tiempo* acerca del reencuentro con sus raíces a través del jazz:

Una noche, en 1989, estábamos tocando en Hungría con Freddie Hubbard y yo me sentía muy orgulloso porque al final todos me felicitaron. Después de la función Dizzy me dijo, “eso que haces con el bebop está muy bien, pero el jazz también quiere saber quién eres, dónde estás tú, cuáles son tus raíces”. Aquellas palabras se quedaron en mi mente y entonces comencé una investigación muy profunda para, a través del jazz, reencontrarme con esas raíces, asumir que como latinoamericanos somos una potencia, somos el presente y el futuro.

En Colombia pianistas como Edy Martínez, Hector Martignon, Oscar Acevedo, Ricardo Gallo, Gabriel Guerrero y Laura Lambuley han estado al pie de esta corriente donde su trabajo se caracteriza la mezcla entre las músicas tradicionales colombianas y el jazz, Luis Daniel Vega (2012) habla en el programa de mano del concierto en el banco de la república de Laura Lambuley sobre este fenómeno:

En los últimos quince años, las músicas colombianas han vivido un proceso de transformación y evolución consecuente con las tecnologías contemporáneas, la globalización y la inevitable hibridación de viejas tradiciones que hoy se renuevan a través de contextos insospechados como el jazz, la música académica, la electrónica, el rock y el pop (pág. 4).

Sin embargo, no podríamos dejar de mencionar quien sería tal vez el referente principal en Colombia, Antonio Arnedo de quien se hará mención en un acápite posterior pero que también hace un aporte con su trabajo de jazz y música tradicional y le da un distintivo a lo que se pudiera denominar el Jazz Colombiano.

Teniendo en cuenta esta tendencia se plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo podría construirse una propuesta musical que trabaje elementos del rajaleña desde la perspectiva de un pianista de jazz?

El principal problema a trabajar aquí sería el de la interpretación pianística, ya que el rajaleña, como música tradicional campesina no contiene al piano en su organología que está constituida principalmente por instrumentos de cuerdas pulsadas y de percusión menor. Los retos interpretativos que surgen son:

1. La interpretación de las melodías y acompañamientos tradicionales del rajaleña aplicadas al piano:
  - El tratamiento de articulaciones e interpretaciones del requinto tiple como instrumento melódico en el rajaleña: *glissandos*, sextas, un acercamiento en el timbre del requinto tiple al piano.
  - La forma de aplicar los movimientos melódicos en la cantada del campesino al piano (*glissandos*, apoyaturas)
  - El modo de acompañar similarmente como se interpreta en el requinto tiple y el tiple; debido a su constitución como instrumentos de cuerdas pulsadas, en el rajaleña campesino, cuando estos instrumentos tocan los acordes, sus cuerdas son rasgadas, y dependiendo de la dirección donde se rasgue las cuerdas genera una sonoridad diferente, a esto agregándole que el requinto tiple y el tiple aunque tienen el mismo orden de cuerdas en afinación, el tiple se diferencia que algunas de ellas están una octava por debajo. Así generando

una gran diferencia en color y timbre en los acompañamientos. Todo esto genera otra manera de abordar el concepto de *comping* aplicado al piano.

2. En cuanto al tratamiento del ensamble e instrumentos no convencionales del folclor del rajaleña a esta propuesta.
  - El papel de la guitarra marcante en el rajaleña aplicada al contrabajo y/o bajo eléctrico
  - La orquestación de la batería en un trio convencional de jazz haciendo un símil a conjunto de rajaleña.
3. El repentismo<sup>1</sup> de coplas como característica del rajaleña aplicado en una sección de improvisación de una composición.
4. El tratamiento de una línea melódica del rajaleña aplicada a una forma de composición académica como la fuga.
5. ¿Como abordar los arreglos con un lenguaje de jazz desde el piano y/o desde el ensamble que a cada canción corresponda en temas tradicionales del repertorio del rajaleña?

Con base en las anteriores consideraciones la pregunta principal y definitiva que me hago y que desarrollaré es ¿Cómo realizar una propuesta musical con diferentes formatos donde se logre apropiar los elementos del rajaleña y se logre apreciar las competencias adquiridas durante la carrera de estudios musicales de la Universidad Javeriana como pianista del énfasis de jazz?

---

<sup>1</sup> El arte de improvisar coplas

## 2.2 Objetivos

El objetivo general es interpretar y consolidar una propuesta musical donde el piano cumpla un papel fundamental en la integración de elementos del rajaleña desde una perspectiva jazzística.

Los objetivos específicos que se plantearon fueron los siguientes:

- Traducir el lenguaje y características interpretativas del rajaleña al piano y ensamble.
- Apropiar tonadas de rajaleña interpretado de una manera jazzística.
- Componer piezas a través del jazz y la música académica articulando el rajaleña.
- Arreglar melodías y temas de rajaleña donde se aprecie la mixtura de esta música tradicional y el jazz.

## 2.3 Justificación

En la javeriana estudié desde su análisis e interpretación diferentes tipos de músicas, con eso adquiriendo un lenguaje interpretativo y un bagaje en el conocimiento de la música en sí. Sin embargo, siempre he tenido el interés personal de hacer una propuesta con la música de donde pertenezco, con los conocimientos que adquirí estando en la javeriana, quiero a través de mis conocimientos y competencias realizar una propuesta musical que permita un encuentro entre el rajaleña y el jazz.

Uno sale, conoce y aprende y siempre esta esa necesidad de volver a donde uno pertenece. Este trabajo será un reencuentro desde el piano con el rajaleña.

La importancia de este proyecto reside en la integración del rajaleña como música tradicional colombiana donde se apropian sus elementos a una propuesta artística desde el piano jazz. Otra razón que soporta la realización de esta propuesta es que a partir de los problemas interpretativos que genera esta convergencia de elementos, nace un lenguaje por la mixtura entre el rajaleña y el jazz. También una manera diferente de abordar desde el piano conceptos como *comping*, melodías, frases, y hasta cierto punto la improvisación.

Finalmente se considera como razón importante en la elaboración de esta propuesta musical es el poder desplegar las competencias que se adquirieron en el transcurso de la carrera de estudios musicales con énfasis en Jazz en la PUJ.

### **3. MARCO REFERENCIAL**

El marco referencial se subdividió en dos marcos importantes, uno se refiere al estado del arte, entendiendo este como un esbozo de las propuestas similares que se han desarrollado en el mundo y en Colombia, y un marco conceptual que dé cuenta de los principales conceptos que se utilizan en esta propuesta.

#### **3.1 ESTADO DEL ARTE**

El presente acápite se muestra de una manera breve los antecedentes que dan cuenta de las articulaciones que ha habido en la música académica con las músicas populares y tradicionales. En seguida se presenta la articulación entre jazz y la música tradicional de iconos no pianistas y finalmente esta misma articulación desde la perspectiva de pianistas de jazz que integran las músicas tradicionales a sus propuestas musicales, de aquí el origen de mi propuesta y el reto de que esta tenga sentido armónico, melódico y sonoro.

Las músicas tradicionales y campesinas han sido fuente de interés y de estudio en compositores de la música docta como Bela Bartok, donde han plasmado en sus composiciones la influencia de la músicas populares en su música. “Bartók arregló numerosas tonadas campesinas y creó obras originales basadas en ellas; imitó melodías campesinas en algunos de sus temas.” ( Burkholder, Grout y Palisca, 2015: Pág. 980).

Sin embargo, sólo algunos compositores del siglo XIX, denominados “nacionales”, han cedido abiertamente y en conciencia a la influencia de la música popular. Los primeros fueron Liszt, con sus rapsodias, y Chopin, con las polonesas. Luego vinieron Grieg, Smetana, Dvorák y los compositores rusos del siglo XIX, que introdujeron cada vez en mayor medida en sus obras el carácter de sus gentes. (Bartók, 1979: pág. 69).

En Latinoamérica también encontramos compositores de esta misma línea entre los que se puede mencionar: Alberto Ginastera (Argentina), Heitor Villa-Lobos (Brasil), “Así como lo hizo Bartok en Hungría, Villa-Lobos se dedicó durante siete años al estudio de la música autóctona del Brasil, y se interesó por la música urbana.” (Friedmann, 1997: Pág. 60), Guillermo Uribe Holguín (Colombia) y Carlos Chávez (México).

Todo esto ha dado como resultado un procedimiento donde se articula una música que tiene origen de tradición oral y costumbres, generando nuevas sonoridades que ha llegado hasta ser un movimiento llamado nacionalismo.

El jazz no ha sido ajeno a este fenómeno, que, aunque en sus inicios fue la música tradicional de los esclavos afroamericanos, a lo largo de la historia se propagó hasta convertirse en una expresión cultural de Estados Unidos, donde ha venido desarrollándose y en épocas distintas se ha diferenciado en estilos (Swing, Bebop, Cool, Hardbop, Modal, Free, Fusión) al punto de llegar a ser fusionados entre músicas tradicionales con el jazz.



Sus estructuras rítmicas y armónicas, así como los tratamientos melódicos y otra serie de significados que acompañan lo musical y lo temático, han posibilitado al jazz desbordarse sobre las barreras de las fronteras geográficas y culturales, convirtiéndose poco a poco en un lenguaje universal adoptado en otras varias regiones del planeta que se han dejado permear por un género musical tan abierto, caracterizado por permitir acercamientos y fusiones entre la esencia, la tradición, lo local o lo experimental, aspectos que pueden enfatizar esa cualidad incluyente. (Pedraza, 2010: Pág. 97).

Figuras del jazz Jhon Coltrane han hecho exploraciones en sus trabajos musicales en la articulación de músicas tradicionales con el jazz. Coltrane interesado por la música Hindu y Arabe hizo la apropiación de la sonoridad de un Soukra al saxofón soprano para asemejar este tipo de timbres y características de las músicas orientales a su trabajo jazzístico, esto lo advierte Berendt(1994) cuando habla de la incursión de Coltrane con la musica arabe e hindú:

Coltrane tocó la pieza en el saxofón soprano con la entonación nasal de una “zoukra” (especie de oboe árabe) y obtuvo de la constante y solo muy poco modificada repetición de la secuencia de notas del tema cierta monotonía que creaba una intensidad como hasta entonces había sido desconocida en el jazz, pero que recordaba ejemplos de la música hindú o árabe. (Pág. 191)

Continúa el autor relatando el interés de Coltrane en las música hindú y árabe y destacaba como el Jazzista norteamericano:

Que esta música le interesaba, lo dijo al mismo tiempo y lo demostró un año más tarde (1961) con “Ole Coltrane” (en discos Atlantic), inspirada en música hispano-morisca, y después de haber cambiado – bajo la impresión de su éxito con “My Favorite Things” a la empresa disquera Impulse, con algunos otros discos: “African Brass” (1961) contenía homenajes a la música árabe en “India” (1961), con el difunto Eric Dolphy en el clarinete bajo, un tributo a la música de la india. (Berendt, 1994: Pág. 191)

La apropiación de elementos y fusión de sonoridades de músicas tradicionales de otras regiones del mundo han sido siempre un interés en los jazzistas. Chick Corea en su disco *My Spanish Heart* (1976) plasma un trabajo de música flamenca que se articula con el jazz, integrando instrumentos de la tradición española como el cajón, castañuelas sin dejar a un lado la sonoridad flamenca en su interpretación en el piano.

Vijay Iyer pianista estadounidense con origen hindú se ha caracterizado por su trabajo de hacer jazz cimentando la música de la india, en su disco *Tirtha* (2011) Vijay propone en trio en formato de tabla (instrumento de percusión de la india), guitarra y piano una propuesta donde se aprecia los elementos del ritmo y melodía de la música de la india, con improvisaciones propias del lenguaje del jazz.

Los nueve temas del disco contienen muchos elementos étnicos, sobre todo de la música karnática del sur de la India, fértiles improvisaciones reforzada con una notable creación compositiva tanto por parte de Iyer como de Prasanna, que son quienes llevan el peso de la misma repartiéndose por igual la creación de los temas. (Pérez, 2011)

El pianista español Chano Domínguez es uno de los pianistas más influyentes del jazz flamenco, ya que su trabajo se caracteriza en coger los elementos de la música tradicional

flamenca y transformarlos a su propuesta de jazz, en su primer disco “*Chano*” (1993) presenta una manera de tocar el jazz con el lenguaje del flamenco, bulerías y rumba.

“Allí estaban ya Javier Colina y Guillermo McGill, dando forma a ese nuevo lenguaje lleno de tanguillos, fandangos y soleás en clave jazzística, así como coplas y temas de blues ejecutados perfectamente al compás de las bulerías.” (Viana, 2017).

Pianistas cubanos como Bebo Valdés, Chucho Valdés, Gonzalo Rubalcaba representantes del latin jazz en el piano, son los que a través del piano y el jazz han trabajado su música rememorando la música cubana. Chucho Valdés con Irakere, una banda que se caracteriza por su sonoridad de los elementos del son cubano, la timba y el jazz. “Irakere nace como una agrupación estilo big band, con una mezcla de géneros tales como el jazz, Rock, música clásica y música tradicional cubana con instrumentos de percusión afrocubanos.”(Eugenia, 2019).

La integración de estas músicas tradicionales con el jazz ha sido un fenómeno donde queda demostrado que a través de la convergencia de estas músicas nacen propuestas que aportan tanto al lenguaje y nuevas sonoridades del jazz como el lenguaje pianístico y sus maneras de interpretar.

Quiero destacar a otros pianistas por medio de su discografía que siguen esta corriente:

Tigran Hamasyan con su álbum en piano solo *A Fable* (2010) que evoca el lenguaje de la tradición armenia, trabajando desde el ritmo, escalas dándole una sonoridad particular de su trabajo.

Tigran Hamasyan’s fourth album, a vibrant solo recording drawing from the music and poetry of his native Armenia, further solidifies the acclaim the 24-year-old pianist has garnered since his teens. While demonstrating his monster chops, the emphasis here is on simple, captivating melodies—both traditional songs and original compositions, imbued with a sense of veneration and longing. (Cohen, 2011)

Eliana Elias con “*Made in Brazil*” (2015), Danilo Pérez “*Providencia*” (2010), Michel Camilo que se ha caracterizado por su trabajo de latín jazz como *Caribe* (2009), sin embargo también integrando ritmos de Republica Dominicana y su perspectiva del merengue desde el Piano como en el tema *Arroz con Habichuela*, que desde la percusión se interpreta como un merengue apampinchao y el piano desde la perspectiva de Camilo le da sonoridades del jazz, tumbaos y elementos típicos del merengue dominicano.

En Colombia jazzistas como Antonio Arnedo han explorado la articulación del jazz con las músicas colombianas, el periodista Luis Daniel Vega en el libro *jazz al parque: 15 años de jam* (2010) narra: “Antonio Arnedo había abierto una página memorable del jazz en Colombia, con *Travesía*, un disco donde demostró que era necesario alejarse del sonido cubano para tejer con filigrana un estilo de jazz muy universal y contemporáneo, basado en las músicas tradicionales.” (pág. 149).

En el mismo libro, en el capítulo *Jazz por qué, jazz para qué, jazz para quién*, Guillermo Pedraza (2010) sentencia:

Para el caso colombiano se puede mencionar la gran influencia del latín jazz sobre músicos de varias partes del país, dada la cercanía de este estilo con muchos de los ritmos caribeños, lo que además ha producido un despertar a todo tipo de fusiones con ritmos autóctonos de otras regiones, e incluso del interior. En parte, el trayecto de las diferentes escuelas y estilos del jazz como cultura norteamericana que ha permeado la nuestra, se manifiesta una especie de contracultura a esa influencia, que a su vez paradójicamente se legitima al dar origen a nuevos ritmos y tendencias, a nuevas formas musicales con propuestas propias en lo armónico, en lo melódico, en la instrumentación y del formato, las cuales empiezan a conformar ese maravilloso lenguaje que ya no es patrimonio regional sino que entran a la esfera de lo universal. (Pág. 99).

Dicha convergencia entre el jazz y las músicas tradicionales colombianas han generado una nueva sonoridad en el jazz colombiano. Colombia es un país pluricultural donde cada región abarca su música autóctona rodeada de costumbres y folclor, se ha despertado en músicos de jazz el interés y el estudio de integrar estas músicas a propuestas propias, así como Antonio Arnedo incursionó con las músicas tradicionales al jazz imprimiéndolo en sus disco *Travesía* (1996), *Encuentros* (1997), también Juan Sebastián Monsalve con *Bunde Nebuloso* (2001).

Pianistas como Hector Martignon con *Portrait In White and Black* (1996) una propuesta de un piano trio de jazz incluyendo repertorio de música tradicional colombiana como el pasillo coqueteos de Fulgencio García y composiciones que notan una gran influencia de las músicas colombianas, Edy Martínez en su disco “*Su Majestad el Piano*” (1998) un disco donde Martínez interpreta música del caribe colombiano con elementos del jazz, Laura Lambuley que presenta su trabajo musical de música tradicional llanera desde el piano con elementos del jazz e improvisación con el disco “*Llano en Blanco y Negro*” (2008).

Es aquí donde nace mi proyecto de articular el rajaleña con el jazz, pero el jazz entendiéndolo como un proceso de integración y de hacer música como lo plantea Bill Evans. Primero surge la necesidad como pianista de jazz y también como músico empírico porque desde muy pequeño estuve rodeado del folclor de mi tierra, Neiva la capital del departamento del Huila, desde pequeño como a los 6 años tocaba la tambora en grupos infantiles de rajaleña, luego por influencia de mi padre aprendí a tocar a los 9 años el requinto tiple y a cantar coplas en sus diferentes tonadas de rajaleña, fui en el Huila Rey del requinto infantil; además de cantar coplas también aprendí canciones de Jorge Villamil y de diferentes compositores Huilenses.

Luego de llegar a Bogotá y sumergirme en el fascinante mundo del jazz, siempre estuvo mi inquietud de articular el jazz con la música de mi tierra, y debido a esta inquietud nace “Villamil en jazz: Una interpretación creativa” un concierto que hago en el año 2012 en el museo nacional de Colombia en homenaje a la música de Jorge Villamil Cordovez, articulada en jazz e improvisaciones.

El sacerdote jesuita Fortunato Herrera Molina pone a reflexión en capítulo II de su libro *Jorge Villamil Cordovez, música y poesía* (2008):

Es hora de que el huilense se pregunte: ¿Quién soy? ¿Quién me interpreta? ¿En manos de quien se está dejando la educación de los hijos y las de las generaciones futuras? Y la pregunta fundamental. **¿Para dónde vamos?**

Por eso es importante conocer una de las expresiones populares más auténticas, que nos identifica, nos interpreta y nos educa en nuestra manera de ser y de reaccionar ante la vida. No somos una excepción en Colombia, pero tenemos algo muy nuestro, que debemos estudiar donde quiera se manifieste: tenemos un destino que debemos asumir como responsabilidad intransferible. (pág. 35)

### 3.2 MARCO CONCEPTUAL

En este trabajo tiene como marco conceptual los siguientes términos que son importantes precisar.

El jazz como un **proceso de integración**, se entiende en este trabajo como lo plantea Bill Evans mencionado anteriormente, y apoyado también en el concepto del guitarrista Pat Metheny (2010) en una entrevista para el diario *Público*:

El jazz es un proceso. Es una manera de pensar, de ser creativo. Cuando la gente habla de jazz como estilo musical siempre surge una discusión por unos creen que esto o aquello no es jazz. Y yo creo que el jazz es una forma musical que puede incluir diferentes formas de expresión musicales. Un músico de jazz es aquel que entiende la música de una manera como sólo él puede hacerlo.

Es el camino.

Sí, es el camino. Es una buena forma de expresarlo.

Este proceso en este trabajo se entiende como la convergencia de los contenidos idiomáticos que tiene el jazz como un lenguaje o forma musical en el resultado sonoro del encuentro con el *rajaña*.

También vale la pena reiterarlo con los trabajos de los pianistas e iconos del jazz anteriormente mencionados donde se expone un trabajo del jazz como un proceso de creación y de integración, donde convergen las músicas tradicionales con el jazz.

El diccionario de la Real Academia Española (RAE) define “**Integrar**” como *Aunar, fusionar dos o más conceptos, corrientes, etc., divergentes entre sí, en una sola que las sintetice*. (Real Academia Española [RAE], 2018)

**Articular** como Unir dos o más piezas de modo que mantengan entre sí alguna libertad de movimiento. Construir algo combinando adecuadamente sus elementos. (RAE, 2018)

El Concepto **tradicición** Octavio Marulanda (1984) lo advierte como

La tradición implica una permanencia en el tiempo y una depuración de conocimientos, marcada por la experiencia. Tradición es el carácter que tiene aquella noticia que se transmite en forma sucesiva de una generación a otra, por la vía oral o sea que en ella no intervienen medios diferentes a los de la palabra dicha de unos para otros, o el sonido que se escucha en el medio ambiente de los grupos, o la percepción intuitiva y visual en el laboreo empírico. (Pág. 2).

Lo que podemos entender en este trabajo: la tradición es la síntesis de los conocimientos que vienen por herencia de antepasados donde el pueblo es el propietario de estos saberes autóctonos.

Lo tradicional es aquello “*que se ha transmitido y permanece como supervivencia del pasado; que manifiesta continuidad y permanencia*” (Ocampo. 1981: Pag 76).

Carvalho (1989) en cuanto a lo tradicional dice:

Que los bienes de la comunidad son transmitidos de generación en generación, de padres a hijos, de abuelos a nietos. La tradición lleva implícito el concepto de tiempo, en el sentido de antigüedad, pero, desde luego, no por el solo hecho de ser viejo cualquier fenómeno es folclórico. \

Lo antiguo sobrevive en el pueblo solo cuando satisface sus necesidades presentes y concretas; si no es así pierde su vigencia, cae en desuso, se extingue. (Pág.29).

Basados en estos conceptos podemos decir que **música tradicional** es aquella que se transmite y se ha transmitido oralmente a lo largo del tiempo en distintas épocas y generaciones, es anónima y como es una expresión espontánea transmitida por tradición oral no es representada en partituras, es netamente ágrafa.

Paloma Muñoz (2008) expresa:

La relación de algunas músicas con lo tradicional, entendidas como músicas tradicionales o locales, aquellas que comúnmente se las han considerado como folclor, o como músicas indígenas o músicas “propias”, han estado asociadas históricamente con un territorio o con una población cultural específica. La permanencia de unos pobladores por transmitir su pasado como patrimonio, abrigados a los recuerdos, entablan la titánica lucha de resistencia cultural por mantener una música que les dé identidad, que sirva de conservación y de apoyo a su representación cultural a las nuevas generaciones. (Pág. 124).

Hector Vega (2010) enfatiza en música tradicional:

Me parece que el concepto de tradición que se debe utilizar para el estudio de la música tradicional, tiene que hacer referencia a hábitos, rituales, formas de hacer permanente representaciones que dan unidad a un grupo social, actividades de tipo comunitario que perduran - quizá no intactas- a lo largo del tiempo.

Continúa Relatando Vega sobre lo tradicional y la música:

En este sentido y regresando al tema de la música, lo tradicional es un concepto que va ligado a los usos de las expresiones musicales en un contexto social, en un ambiente grupal, étnico, religioso, si se quiere ideológico, y que por lo tanto no tiene que ver con términos comerciales, sino con un uso comunitario. (Págs. 155-156).

## El Rajaleña

El Rajaleña es la música tradicional del viejo Tolima Grande (actual Tolima y Huila), aunque actualmente se encuentra vigente en la región del departamento del Huila y en el extremo sur del Tolima, es el canto a modo de coplas de los campesinos y peones de las fincas y haciendas cuando se dedicaban a sus labores diarias.

Guillermo Abadía en su tesis novena del *Compendio General de Folklore Colombiano* (1977) narra:

Las coplas de rajaleña son generalmente picarescas [...], como que eran improvisadas por campesinos rudos a quienes se encomendaban el trabajo de menor categoría en las haciendas o casonas de campo, esto es, el de “rajar la leña” para el consumo de las cocinas. Estos peones, habitualmente muchachos que no servían para menesteres de mas iniciativa y responsabilidad, improvisaban, mientras cumplían su monótona tarea diaria, cantas o coplas de burla a sus compañeros para amenizar el trabajo. Estas coplas por razón de sus autores se llamaron “coplas de rajaleñas” o simplemente “rajaleñas” (Pág. 180).

Esta música es tradicional, autóctona y vernácula, como Ocampo López (1981) define lo **Vernáculo**: “*nativa, terrígena, o sea, propia del país y oriunda de una determinada región*”. Y lo **Autóctono** como: “*Originaria del país en donde tiene vigencia (Del griego: autochthon, de la misma tierra)*” (Pág. 76).

Vicente Silva Vargas en *Las Huellas de Villamil* (2014) narra:

A los trabajadores les encantaba el rajaleña porque lo habían aprendido de sus abuelos, pero también por ser una forma de comunicación oral que les permitía criticar, elogiar o burlarse del vecindario, las mujeres, su familia, los amigos, sus enemigos, el gobierno, los políticos y hasta sus patrones.

Continua Silva narrando:

Se trataba de una original y descarnada manera de adobar la realidad con palabras y música utilizando la ancestral costumbre del huilense de “rajar” del prójimo, es decir, volverlo trizas tal como lo hacen el hacha y el machete cuando azotan la leña. (Pág. 274).

La rajaleñera Luz Stela (1988) Luna define de una manera poética y bella el rajaleña:

Rajaleña es el vivo sentir de un pueblo.

Es la expresión del campesino huilense, que manifiesta su inquietud en conquista amorosa, crítica, desaffo y filosofía picaresca.

En la musicalidad está sometida al ritmo del popular palo parao, al son del tambor, el chucho, la puerca y la esterilla como instrumentos de percusión, y la cadencia armoniosa del tiple, el requinto y la guitarra. Es la copla opita jocosa y chispeante integrada con alegre música San Juanera... (pág. 49)

Luz Stela hizo parte del grupo folclórico de rajaleñas: Aires de Piedra Pintada, grupo tradicional del municipio de Aipe, ubicado al norte del departamento del Huila, esta definición del rajaleña ella siempre lo recitaba cuando el grupo tocaba en diferentes

escenarios a nivel nacional o encuentros folclóricos, como por ejemplo el *Encuentro Departamental de Rajaleñas José Antonio Cuellar “Rumichaca”* que se hace en Neiva.

Aires de Piedra Pintada tocaba el ritmo de rajaleña y el requinto, tiple y la guitarra acompañaban en tónica y dominante en tonalidad menor (Característico del rajaleña), Luz Stela salía con su traje tradicional de rajaleña y fumando un tabaco, recitaba y gritaba esas palabras que definían el rajaleña, todo esto sucedía antecediendo la tonada de Aipe, donde ya se cantaban las coplas.

En un reportaje que salió en 2009 sobre Luz Stela Luna, ella se expresa sobre el rajaleña:

El rajaleña es la expresión folclórica más auténtica de nuestro rico y bello folclor huilense, donde se cantan coplas picarescas, hechas por el pueblo y para el pueblo, de contenido filosófico donde se dicen las vivencias del diario vivir de su gente, ahí se le canta a la vida, se le canta al amor, se le canta a la naturaleza, se critica, se pela y se raja bajo la cadencia armoniosa y musical de sus diferentes tonadas.

El *Diccionario Folclórico Colombiano* define “Rajar” como: *Criticar, desacreditar, hablar mal o pelar de alguien.* (Aragón, 2008: pág. 1315).

José Antonio Cuellar Melendez más conocido en el Huila como “Rumichaca” rajaleñero y tamborero define el rajaleña como: “Raja leña, señores, es la copla popular, con la cual decimos siempre la verdad de la actualidad.” (Luna, 1988: pág. 51).

El rajaleña se caracteriza por ser cantado, la copla pertenece al género de la trova.

En Colombia, estas coplas de origen español reciben diferentes nombres según los departamentos. Es así como en Antioquia y en el Viejo Caldas, conservan su nombre genérico: trova; en la región de los Llanos Orientales se les denomina contrapunteo, en los Santanderes reciben el nombre de torbellinos, en Boyacá se les conoce como guabinas; en la Costa Atlántica se les llama piquerías y en el Huila, Rajaleñas, diferenciándose entre sí por la particularidad de las tonadas mas no por la copla misma. (Beltrán, 1996: Pag 246)

## **La Copla**

La copla rajaleñera está conformado por cuatro renglones (cuartetos) de versos octosílabos, donde generalmente se riman el segundo y cuarto verso, esta copla tomada del disco del grupo folclórico Aires de Peñas Blancas liderado por el requintista y rajaleñero Ulises Charry es un ejemplo:

/Ay dame lo que te pido/

**/Que no te pido la vida/**

/De la cintura pa’ bajo/

**/De las rodillas pa’ rriba/**

También podemos encontrar coplas donde el primer y tercer verso rimen y el segundo y cuarto también como por ejemplo esta copla que es de origen anónimo y ha sido transmitida por tradición oral:

/Una mujer aburrída/

/Se las arranco al marido/

/Las mangas de la camisa/

/Que se le habían descocido/

En este caso el segundo verso de la copla podemos encontrar una *Sinalefa* que es la unión de la última vocal de la palabra con la primera vocal de la siguiente en un solo golpe o una sola sílaba que se podría expresar de la siguiente manera: /se-las-a-rran-có\_al- ma-ri-do/

Hay otro tipos de coplas donde se riman el primer verso con el cuarto, o el segundo con el tercero, pero en general, las coplas más populares tienen las características anteriormente expuestas.

Generalmente las coplas las canta un solista, cuando el solista canta las coplas cada verso se repite dos veces, después que el segundo verso ha sido repetido, un coro responde con un estribillo que dice: “Olelelolaila”, o “Olelelalalela” o “Ay Morenita” o “Ay mi morena” o “Ay ya ya yai” o “Ay mi burrita” o “trailalai ralaira” o “ay juelapo” por mencionar algunos (esto varía según la región o tonada) seguido del último verso que en su caso puede ser el segundo o el cuarto. Por ejemplo:

/Yo la invito señorita/ (bis)

/Vamos pa’ la sombra el vallo/ (bis)

Coro:

/Olelelolaila vamos pa’ la sombra el vallo/

/Y ponemos a peliar/ (bis)

/Mi pollita con su gallo/ (bis)

Coro:

/Olelelolaila mi pollita con su gallo/

Como se planteó principalmente y lo expresan los autores citados, también visto en los ejemplos, el rajaleña narra el quehacer del campo, lo popular, critica la política, la gente, es caracterizada por su tono picaresco y el doble sentido que le da su grado de humor y picardía.



## **Instrumentos**

Los instrumentos que hacen parte de la organología del rajaleña se dividen en las siguientes categorías:

- Idiófonos
- Membranófonos
- Aerófonos
- Cordófonos

### **Idiófonos**

Guillermo Abadia (1977) los define como:

Aquellos instrumentos en los cuales el sonido se produce de un modo especial, propio, peculiar o de idiosincrasia particular del instrumento [...] El sonido es producido por la vibración del cuerpo mismo del instrumento y por ello se llaman también *autófonos*. Son muy numerosos en nuestro arsenal por su carácter o condición de primitivos (Pág. 272).

### **Chucho**

Es un instrumento idiófono de sacudimiento, se construye con una guadua seca y hueca por dentro, donde en su interior se le agregan semillas, mejor lo puede definir Luz Stela Luna:

Se atribuye su construcción a los Paeces. Es un cilindro hueco de madera fina de unos 40 cms, dos pedazos delgados de madera, para que choquen en ellos las pepitas de achira o “pionía” que se le echan, y produzcan un sonido como el de la maraca (Luna,1988: pág. 58).

### **Esterilla**

Instrumento idiófono de fricción que está constituido de un conjunto de tubos pequeños de caña o de guadua que van enlazadas a una cuerda, piola o cáñamo. Como lo cita Luz Stela:

Instrumento de origen Avirama. Se construye con trozos de guache, de caña, o de carrizo de guadua. Se cortan 26 o 28 de 20 cms. Cada uno, para unirlos con un cáñamo que los hila dando la forma de una estera en miniatura. Para su ejecución musical se toman los extremos en cada mano y se hace rozar fuertemente (Luna,1988: pág. 58).

### **Cienpies**

Es un instrumento idiófono de fricción tipo raspa constituido por una guadua abierta tipo balsa o canoa, dentro del espacio del hueco se entrelazan unas semillas cobalongas en cáñamo, cabuya o piola. Su sonido se da por medio de la fricción de un pedazo de palo delgado y pequeño o guadua cuando frota las semillas.

### **Membranófonos**

Aquellos instrumentos en los cuales el sonido se produce por el aire sacudido por uno o dos parches, pieles o membranas, o por elementos asimilables a membranas. Los más comunes son los tambores de piel o cuero de diversos animales. (Abadia, 1977: pág. 254).

## **El tambor, tambora o cucamba**

Luz Stela Luna describe:

Cucamba: Vocablo indígena. Es la misma tambora o tambor. Aunque sabemos que el tambor es de origen universal, en nuestra tierra se le adjudica a la tribu Avirama.

Continúa describiendo su elaboración:

Se emplea en su elaboración el bejuco<sup>2</sup> de “adorete”, y los aros de ajuste son de “guácimo”. La piel empleada es de venado o de chiva. Es el elemento básico para dar el toque rítmico del rajaleña: el famoso “Palo Parado” (Luna, 1988: pág. 58) .

## **Puerca, Sambomba, Zambumbia o Marrana**

Es un membranófono con una membrana perforada, que se fabrica con un calabazo o totumo donde se corta una parte del totumo y queda una boca, esta especie de boca o hueco es arropado por cuero o piel de animal sea cerdo, venado o chiva; en la mitad del cuero se inserta un palo el cual se unta con una cera y el rozamiento de este palo con las manos, da un sonido similar al gruñido de un marrano, por este su nombre. Luz Stela lo describe como:

Un instrumento indígena de los Yalcon. Se hace de un calabazo o totuma de forma ovalada, forrada antiguamente con vejiga de un cerdo pero que, debido a que este material era perseguido por las hormigas, hoy en día se construye con cuero de chivo o venado. En el centro del forro se le coloca una varilla fina de madera recubierta con cera de abejas para que, al frotarse con los dedos, emita un sonido similar al bujido de un cerdo. (Luna, 1988: pág. 58) .

## **Aerófonos**

Abadía (1977) lo define como los instrumentos que *“producen el sonido por medio de la vibración de una columna de aire o una masa de aire en movimiento.”* (pág. 241).

## **Hojita de naranjo o café**

Dentro del concepto de instrumentos aerófonos y la clasificación que propone Guillermo Abadía Morales, la hojita vegetal es un *aerófono libre* como él lo define: *“En ellos es impulsado, sin que se requiera una caja de resonancia o un tubo o un recipiente que contenga aire”* (Ibid.)

Esta hoja el campesino la dobla y se coloca en la boca, el ejecutante sopla y por la vibración de los labios produce un sonido bastante original, la afinación se gradúa con la cantidad de aire y la habilidad del que la toca. Esta se utiliza para tocar melodías de rajaleñas en las introducciones de las tonadas o los interludios entre las coplas.

---

<sup>2</sup> Palabra genérica con la que se conocen diferentes especies de plantas tropicales, sarmentosas, trepadoras y aéreas de tallos delgados, largos y flexibles, empleados como cuerdas, cables o amarres y material en cestería, artesanía, muebles, tejidos, puentes y construcciones artesanales, etc. (Aragón, Luis Enrique, 2008. Pág. 215)

## Flauta de Queco

Es una flauta traversa que se utiliza en chirimías y rajaleñas.

Luz Stela la describe como “*un trozo de queco con seis huecos formados con chuso caliente, y a voluntad del ejecutante su afinación.*” (Luna,1988: pág. 59).

## Cordófonos

Abadía (1977) denomina a este tipo de instrumentos “en los cuales el sonido se produce por la vibración de una o más cuerdas o elementos que funcionen a manera de cuerdas” (Pág. 262)

Hay un cordófono que está en la categoría de *Cordófono de Percusión* que propone en su tesis decimosegunda Guillermo Abadía, este es el **carángano**.

## El Carángano

Una guadua varía de una a dos metros. Por un lado, tiene desprendida a manera de cuerdas hasta siete tiras de fibra lisa que envuelve todo el palo. Esas como cuerdas son levantadas de lado y lado por dos tramojos, como imitando cejillas de guitarras. El sonido se produce frotando las cuerdas con una vejiga (Rosa, 1964. Pag 520)

Dentro de los Cordófonos están los de cuerdas pulsadas que en la organología de instrumentos del rajaleña están la guitarra, el tiple y el requinto.

Javier Ocampo López (1970) habla que estos instrumentos son producto de una transculturación de “*Europa que más influyeron en la conformación del Folclor Colombiano*” (pág. 92)

El concepto de transculturación “hace referencia al paso de los sistemas de creencias de una cultura a otra” (Ocampo, 1970: pág. 21)

Haciendo una breve reseña de estos instrumentos **la guitarra** es un instrumento que en el rajaleña cumple la función de un bajo, a esto se le llama “marcante”, por lo general el ejecutante toca en forma de arpeggios la progresión armónica del rajaleña, Por ejemplo:

### Marcante motivo I

Guitarra

B<sup>7</sup> Em

### Variación Marcante motivo I

Guit.

B<sup>7</sup> Em

Grafico1. Marcante Motivo I y variación.

También presenta otras maneras de hacer el bajo marcante como, por ejemplo:

### Marcante motivo II

× Apagado

Guit.  $B^7$  Em

### Variación Marcante motivo II

Guit.  $B^7$  Em

Grafico1.1. Marcante Motivo II y variación.

El motivo II del bajo marcante se caracteriza por marcar los bajos a “destiempo” y tener un apagado en el pulso uno y dos del compás de 6/8.

Y su variación es agregarle en la tercera corchea de cada pulso el acorde, tal como está expresado en la imagen.

Hay un tercer motivo de marcante que se expresa de la siguiente manera:

### Marcante motivo III

Guit.  $B^7$  Em

### Variación Marcante motivo III

Guit.  $B^7$  Em

Grafico1.2 Marcante Motivo III y variación.

Estas transcripciones son basadas en grabaciones de rajaleñas de la tonada, de Peñas Blancas, Fortalecillas, Neiva, Piedra Pintada y sobre todo como lo he mencionado anteriormente, ese concepto lo he aprendido a lo largo de mi experiencia desde mi infancia hasta la actualidad en la tradición del rajaleña, compartiendo y tocando con destacados rajaleñeros como: Amin Vargas, Misael Dussan, Gustavo Córdoba, Ulises Charry, Alexander Pastrana (mi padre) y diferentes grupos folclóricos destacados de Neiva como Tierra Mestiza , Aires de Rumichaca y Cantar Popular.

Esta manera de tocar de la guitarra marcante será objeto de estudio para aplicar y apropiar estos elementos a mi propuesta musical que será explicados posteriormente.

**El Tiple** en el rajaleña cumple la función de ser acompañante, es el colchón armónico que soporta toda la agrupación de rajaleña.

El tiple se convirtió en uno de los instrumentos más típicos del pueblo colombiano; compañero de los copleros, serenateros, estudiantinas, tríos, duetos y demás conjuntos que velan por la difusión y conservación de nuestros auténticos aires terrígenas. (Ocampo, 1970: pág. 96) .

**El requinto tiple, o tiple requinto**, o entiéndase en el contexto de rajaleña como **requinto** y vale la pena hacer la aclaración porque hay guitarra requinto. En el rajaleña su papel es el de puntear<sup>3</sup> las melodías de introducciones o interludios en las tonadas de rajaleñas. Su papel es melódico, aunque también después que el requintista ha interpretado las melodías del rajaleña también acompaña las coplas.

### **Estructura Rítmica del Rajaleña**

Esta música es concebida por métrica ternaria bien podría escribirse en 3/4 o en 6/8. Ya que esto ha sido una discusión entre eruditos de ¿cómo escribir la música andina colombiana?, como es el caso del bambuco que se encuentran discusiones si se escribe en 3/4 o en 6/8, en este trabajo por los acentos rítmicos y mi experiencia a través de muchos años de estar inmerso en esta tradición, considero expresarlo en 6/8.

El patrón rítmico del tambor, siendo este el instrumento primordial de la percusión del rajaleña se expresa de la siguiente manera:

---

<sup>3</sup> Según el diccionario de folclor Puntear es la acción de: Interpretar una guitarra o un tiple requinto o puntero con el dedo o los dedos o con plectro o plumilla. (Aragón, Luis Enrique, 2008. Pág. 1290) .

# Patrón Rítmico Tambor

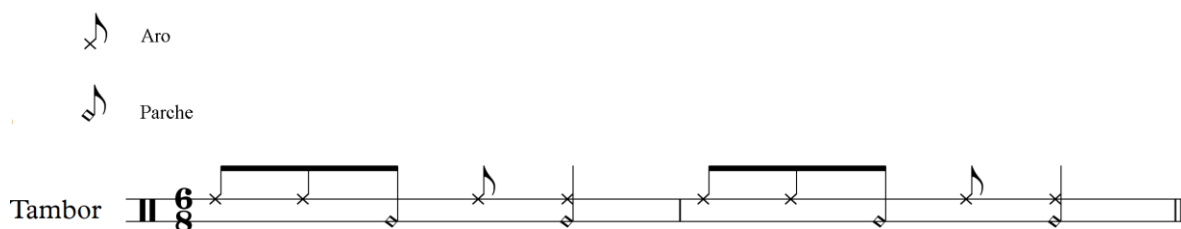


Gráfico 2. Patrón rítmico del tambor: “palo parao”

A este ritmo en el rajaleña se le atribuye el nombre de “Palo Parado” o “Palo Parao”.

Instrumentos idiófonos como el chucho, esterilla, cienpies, y también instrumentos como el carángano tocan el patrón rítmico que lleva el tambor en el aro:

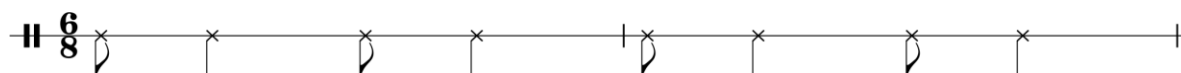


Gráfico 3. Patrón rítmico de instrumentos idiófonos y carángano.

El patrón de la marrana es diferente, a diferencia de los otros instrumentos la marrana tiene un motivo rítmico de cuatro compases que se expresa de la siguiente manera:



Gráfico 4. Patrón rítmico de la marrana.

Como está explicado anteriormente este instrumento se interpreta cuando se frota el palo untado de cera de abeja y en esta acción de frotarlo produce el sonido similar a un cerdo.

A veces por libre interpretación quien toca la marrana, solo toca el primer tiempo de cada compas.

## La estructura armónica

La estructura armónica del rajaleña está constituido en las tres funciones armónicas básicas de la música tonal:

Tónica (i), subdominante (iv) y dominante (V), el ritmo armónico es por compás.

Es característico su progresión de V – i, y presenta un énfasis al iv cuando el giro melódico lo requiere. A lo largo del análisis de las tonadas que voy a presentar, se mostrará la línea melódica con la progresión armónica que cada tonada contiene.

## Estructura melódica y tonadas

Andrés Rosa describe en *Esencia, estilo y presencia del rajaleña* (1964), sobre el carácter melódico de esta manera: “*El dibujo melódico de los rajaleñas es supremamente sencillo, como conviene a la inspiración popular.*” (Pág. 511).

La melodía de las coplas varía según la ubicación geográfica en el Huila, a estas variaciones melódicas que hacen que las coplas se diferencien de otras partes geográficas del departamento se les ha clasificado como “Tonadas”.

Las tonadas son según Luz Stela Luna (1988):

Podemos hablar de variadas tonadas en el rajaleña según el sitio geográfico en donde se produzca la composición.

Encontramos de esta forma que no es gratuita la diferencia entre las tonadas del norte y sur del departamento; con la marcada diferenciación que la tonada norteña presenta en su ritmo el aire fiestero, alegre, rápido mientras que al sur la tonada es más lenta, arrulladora y triste, condición propia de los pueblos con origen quechua. (pág. 56).

Jairo Beltrán (1996) describe:

La Composición melódica del rajaleña establece modelos propios, según la zona o región geográfica a la cual pertenezca, estructura que recibe el nombre de tonada. Es así como las coplas de Villavieja, Albadán, Guacirco, San Antonio, Fortalecillas, Aipe, Piedra Pintada y Peña Blanca, se identifican por sus tonadas, siempre armonizadas en tono menor [...]. (Pág. 257).

En una síntesis el *Diccionario Folclórico Colombiano* lo define como:

Tonada: En el canto del rajaleña, variación melódica, armónica o literaria (en el ritmo, las coplas, los estribillos, forma de interpretación, etc.), propia de una región. Ej.: Tonada de Aipe, tonada de Piedras Blancas, tonada de Fortalecillas, etc. (Aragón, 2008: Pág. 1481).

Dentro de las tonadas tradicionales en el Huila están la Tonada del Caguán, tonada de Anaconia, Piedra Pintada (Aipe), Fortalecillas, Peñas Blancas, Teruel y Yaguará,

Hay unas que se clasifican como modernas entre ellas están: tonada de Palermo (Cucamba Guagüeña), tonada de Santa María, Tonada Hijuelapo (Campoalegre), Tonada de Neiva (Aires de Rumichaca), hay agrupaciones de rajaleñas en la actualidad que hacen una propuesta musical y crean tonadas a las que se le atribuyen modernas.

En 1964 Andrés Rosa en el tomo XIX número 3 de la revista *Theasurus*, en su artículo *Esencia, estilo y presencia del rajaleña*, hace una transcripción de la tonada del Caguán (El Caguán es un corregimiento ubicado al sur de Neiva) donde él explica que es dictada por dos figuras destacadas de la música tradicional huilense: Carlos H. Rivera y el emblemático rajaleño José Antonio Cuellar Melendez “Rumichaca”:



Gráfico 5. Imagen tomada: *Esencia, estilo y presencia del rajaleña*. (Pág. 512)

Donde dice: “Solo” es la melodía de la copla que canta el solista, y donde dice “coro” es la melodía que canta un coro responsorial de dos o más voces a la copla del solista.

Dependiendo de la tonada, la copla o el coro se le hacen voces, aquí en esta transcripción esta presentada con una sola voz, lo que se da por entendido que el coro responde al unísono.



Gráfico 5.1. Imagen tomada: *Esencia, estilo y presencia del rajaleña*. (Pag 515).

Por ejemplo, más adelante Andrés Rosa presenta una variación de la melodía de esta misma tonada y en el coro que esta expresado en el c.9 está por intervalos de tercera menor y tercera mayor por debajo de la melodía principal lo que indica que este coro responsorial esta cantado por dos voces diferentes.

El rajaleña del Caguán ha sido fuente de inspiración para muchos liradas populares quienes, aprovechando no solo el ritmo, sino los incisos y en veces hasta algunos fragmentos de la melodía, han elaborado piezas de alguna consideración. (Rosa, Andrés, 1964: Pág. 522).

También presenta una transcripción de una melodía de una copla de rajaleña de Anaconia (Corregimiento ubicado al oriente de Neiva) que presenta similitud en el ritmo y melodía con el carácter melódico de la tonada del Caguán expresándolo:

De ese rajaleña hay muchas versiones en las que los artistas populares, dejando intacto el sentido general de la melodía, sustituyen algunas notas por otras de su propia invención o introducen cambios accidentales en la manera de “tunar”. Tunar en jerga popular significa al mismo tiempo 'tocar, cantar, bailar y divertirse' por lo general ambulando, vagando. (Rosa, Andrés, 1964: pág. 514).



Los pa-tos de San An-tonio, los pa-tos de San Antonio ellos  
fiesta patro-nal, en la fiesta patro-nal no sa-  
ni saben tomar, ellos ni sa-ben to-mar. Ay, more-  
ben cola-bo-car, no sa-ben co-la-bo-rar. Ay, more-  
ni-tas, ellos ni saben to-mar. En la rar.  
nita, no sa-ben co-la-bo-rar.

Gráfico 6. Imagen tomada: *Esencia, estilo y presencia del rajaleña*. (Rosa, Andres, 1964. Pag 515).

Vale la pena destacar que este documento de Andrés Rosa escrito en 1964 ha sido referenciado por musicólogos, investigadores, folcloristas e historiadores como Guillermo Abadia, Bernardo Tovar Zambrano, Luz Stela Luna, Javier Ocampo, entre otros cuando se refieren al rajaleña, se puede llegar a considerar que es de los primeros si es que llegara a ser el primero que transcribe y analiza la melodía de un rajaleña tradicional teniendo como referencia al rajaleñero José Antonio Cuellar Melendez “Rumichaca”, una figura importantísima en la música tradicional huilense, ya que en su nombre esta bautizado el encuentro departamental de rajaleñas del Huila.

Sin embargo, quiero aportar a este trabajo investigativo una transcripción que hice de un rajaleña que aparece en una escena de la película *La Víbora* dirigida por Alfonso Gimeno, que fue grabada en el Huila en el año 1958 y estrenada en junio de 1967, en la escena se ve un grupo de rajaleña conformado por diez músicos tocando una tonada de rajaleña, donde una voz masculina solista canta las coplas y en el coro a modo responsorial el grupo canta; se desconoce a que región pertenece la tonada, sin embargo por su carácter alegre, rápido y festivo se puede llegar a decir que pertenece a una tonada del norte del Huila, estos elementos característicos son de las tonadas de esa región tal como lo describe Luz Stela Luna citado anteriormente cuando se refiere a las tonadas.

El 7 de junio del 2018 el centro cultural del banco de la republica de Neiva realizó una jornada académica sobre el rajaleña, Zaid Garcés fue uno de los ponentes de las conferencias que se daban ese día, su conferencia trataba sobre **La historia del rajaleña en el Huila**, allí Zaid

habla sobre esta película, y afirma que “los fondos musicales y música incidental son a cargo de **Rumichaca y su conjunto**” y pudo llegar a asegurar que “fue el primer rajaleña grabado para cine.” (Garcés, 2018).

Esta es su línea melódica:

The image shows a musical score for the song "la víbora". It is written in 6/8 time and B-flat major. The score is divided into sections for Solista (Soloist) and Coro (Chorus). The lyrics are in Spanish and describe a narrative about siblings and a snake. The chords are indicated above the notes.

**Solista** D Gm D Gm D  
 Los her-ma-nos y mis pri - mos los her - ma-nos y mis pri-mos me tie - nen a - bo-rre-  
 7 Gm D Gm Cm Gm D  
 ci-do me tie - nen a-bo-rre-ci - do Ay la ra lai\_\_ ra me tie nen a bo rre ci-  
 13 Gm D Gm D Gm  
 do por - que no les trai-go le - ña por-que no les trai-go le - ña del pa -  
 18 D Gm D Gm  
 lo que no ha na - ci - do del pa - lo que no ha na - ci - do  
 22 Coro Cm Gm D Gm  
 Ay la ra lai\_\_ ra del pa - lo que no ha na - ci - do.

Gráfico 7. Transcripción de línea melódica rajaleña de película *la víbora*.

Se puede observar la diferencia de esta tonada de rajaleña con las dos anteriores expuestas por Andrés Rosa, coinciden en iniciar la copla en anacrusa, pero el ritmo de ésta en el c.1 esta expresada en corcheas y la gran diferencia es la síncopa que se da en la sexta corchea ligada a la primera corchea del c.2, la dirección melódica también es diferente en las coplas y coros.

Presento a continuación una línea melódica de la copla de la tonada de Piedra Pintada:

**Copla**

**Coro**

Gráfico 8. Línea melódica Tonada de Piedra Pintada.

Caracterizada también por la sincopa y el inicio anacrúsico de la copla.

En la tonada de Fortalecillas se presenta una variación entre cada copla. Generalmente en esta tonada se cantan tres coplas.

Amin Vargas es el tamborero y cantante de Aires de Fortalecillas, grupo icónico del corregimiento de Fortalecillas, él es considerado el rey del tambor, por su forma de tocarlo magistralmente. El con su grupo son los representantes de la tonada de Fortalecillas.

La cantada en esta tonada se caracteriza mucho por el “dejo” campesino de hablar “arrastrado”, en la partitura de esos arrastrado esta expresado en los *glissandos*.

**Copla I** Solista

**Coro**

Gráfico 9. Línea melódica Tonada de Fortalecillas. Copla I

La segunda copla se diferencia melódicamente de la primera por los dos primeros versos y la respuesta del coro:

**Copla II** Solista

He te-ni-do bue-nos gus\_ tos y tam- bien\_ mu-chos pe-sa\_ res

Coro

O le la y tam - bien mu-chos pe - sa\_ res\_

Gráfico 9.1. Línea melódica Tonada de Fortalecillas. Copla II

Los versos tres, cuatro y el coro son idénticos a la melodía de la primera copla:

Solista

He dor-mi-do en ca-ma a-je\_ na he dor- mi\_ do en ca-ma a-je\_

\_ na y tam- bién\_ en ma-to- rra\_ les y tam bién\_ en ma-to- rra\_ les

Coro

O le la le la le\_ la\_ O la le la lai\_

\_ la Ay y tam - bién en ma - to - rra - les

Gráfico 9.1 Línea melódica Tonada de Fortalecillas. Copla II

También estos versos presentan una variación, melódicamente genera una sensación de *climax* ya que esta variación presenta el pico más alto con la nota sol en compas 4 de la variación, esta decisión de hacer la variación o no la toma el intérprete en el momento que la canta, el coro va normal como se expone en la imagen anterior.

## Variación melódica 3er y 4to verso Copla II

Solista

He dor mi-do en ca-ma a-je - na he dor - mi-do en cama a-je -  
 na y tam- bién en ma-to- rra les y tam- bién en ma-to rra les

Gráfico 9.2. Línea melódica Tonada de Fortalecillas. Variación Copla II

La tercera copla de esta tonada es particular, presenta una tercera variación de la melodía, y el primer verso es cantado a modo de pregunta presenta dos compases en dominante generando un poco de tensión esperando a ser resuelta, otra particularidad es que no inicia en anacrusa, esta copla es tésica, el segundo verso lo canta el coro después del estribillo a modo de respuesta, el tercer y cuarto verso se canta normal como la primera copla.

**Copla III**

Solista

A - yer pa - se por tu ca - sa

Coro  
 O la le la le la O la le la la la Ay pe-ro te es-ta-bas ba - ñan -

Solista  
 do Lo que yo que rí-a ver lo que yo que rí-a ver

Em Am Em B7 Em

te lo es-ta bas ja-bo- nan do te lo es-ta bas ja-bo- nan do

Coro

Am Em B7

O le la le la le la o la le la la

Em B7 B7 B7 Em

la Ay te lo es - ta - bas ja - bo - nan - do

Gráfico 9.3. Línea melódica Tonada de Fortalecillas. Copla III

La tonada del hijuelapo es oriunda del municipio de Campoalegre (municipio ubicado al sur del Huila), Gustavo Córdoba es el representante y creador de esta tonada; unas de las características es que por ser una tonada moderna propone nuevos cambios armónicos dentro del acompañamiento de las coplas.

Esta es su línea melódica:

Solista

B7 Em B7 Em

El fes - ti - val del bam - bu-co el fes - ti - val del bam - bu-co or - gu - ra es un gran ne - go - cio a - ho - ra es un gran ne - go - cio de la

6 D C G B7 Em

llo de nues-tra gen - te or - gu - llo de nues-tra gen - te cla - se di - ri - gen - te de la cla - se di - ri - gen - te

Coro

10 D C G B7 Em

A y jue - la po or - gu - llo de nues - tra gen - te A y jue - la po de la cla - se di - ri - gen - te a - ho

Gráfico 10. Línea melódica Tonada del Hijuelapo (Campoalegre)

Lo que cabe destacar de esta tonada es el **repentismo** o lo que se podría llamar **improvisación** en sus coplas. La tonada del Hijuelapo es destacada por el carácter improvisador del coplero.

Gustavo Córdoba es el único rajaleñero que en la historia del encuentro departamental de rajaleñas José Antonio Cuellar “Rumichaca” se sube al escenario a improvisar coplas de rajaleñas.

**El repentismo** según Gustavo Córdoba en una entrevista que realicé el 15 de junio de 2019 en Neiva es: *“la capacidad de hacer los cuatro versos de una, sin pensar”*, cuando el maestro se refiere a “sin pensar” se refiere a que la copla sea espontánea y sea compuesta en el momento que está cantando el rajaleñero, enfatiza el maestro Gustavo: *“el repentismo es la capacidad que tiene un coplero de hacer una copla en menos de diez segundos, es una cuestión de agilidad mental”*, que además no es solo la agilidad que los versos sean consonantes para que rimen, el maestro Gustavo advierte: *“y la cosa no es rimar los versos, si no que tenga contenido”* y a este contenido hace referencia el maestro a lo característico de la copla y del rajaleña: la picardía y el doble sentido: *“ahí es donde está la magia, la dinamita está en el doble sentido, no solamente rimar”*(Córdoba, 2019)

El maestro se ha caracterizado por ser crítico a nivel político y social, reflexiona sobre el medio ambiente, embellece el rajaleña y el arte a través de la copla siempre que se sube a cantar con su requinto ya sea solo o con su grupo de rajaleña.

Gustavo reflexiona *“soy alguien que tiene la necesidad de subirse a un escenario a decir cosas, que no es lo que yo quiera, sino lo que uno percibe que le pueda servir a la gente.”* (Córdoba, 2019)

### **Melotipos en el Rajaleña**

La etimología de melotipo con prefijo **melo**, de origen griego *melos* significa canción, es usado en palabras compuestas como [melōidía] o melodía proveniente del griego que significaba “canto”.

Como sufijo **tipo**, latin. *typus*, y este del griego. *τύπος* *týpos*. “Significa modelo, ejemplar o un ejemplo característico de una especie, de un género, etc.” (RAE, 2018).

El termino melotipo se puede entender como lo plantea Omar Alberto Garzón (2014) como una “línea sonora única” donde línea se considera una melodía.

El melotipo “corresponde al encasillamiento general en el que se encierra el carácter de la melodía” (Salinas, 2010: Pág. 215); basado en estos conceptos podemos llegar a definir que melotipo es un motivo melódico original característico que pertenece a alguna tradición musical.

El rajaleña presenta melotipos tanto en las coplas que ya fueron estudiadas anteriormente y también tiene melotipos característicos en los instrumentos melódicos de cuerda pulsadas como el requinto, estos elementos melódicos están generalmente en la introducción de la tonada, en los interludios entre las coplas, y en la coda que finaliza la tonada.

Tonada de Piedra Pintada

Musical score for the introduction of the Quinto in the Tonada de Piedra Pintada. The score is written in 6/8 time and consists of two staves. The first staff contains chords E7, Am, E7, Am, and Dm. The second staff contains chords Am, E7, and a first ending (1. Am) followed by a second ending (2. Am).

Gráfico 11. Línea melódica introducción del requinto de la tonada de Piedra Pintada.

Tonada de Peñas Blancas

Musical score for the introduction of the Quinto in the Tonada de Peñas Blancas. The score is written in 3/4 time and consists of two staves. The first staff contains chords B7, Em, B7, and Em. The second staff contains chords Am, Em, B7, and a first ending (1.) followed by a second ending (2.).

Gráfico 12. Línea melódica introducción del requinto de la Tonada de Peñas Blancas.

Tonada de Fortalecillas

Musical score for the introduction of the Quinto in the Tonada de Fortalecillas. The score is written in 3/4 time and consists of three staves. The first staff contains chords B7, Em, B7, Em, and Am. The second staff contains chords Em, Am, Em, Am, and Em. The third staff contains chords Am, Em, B7, and a first ending (1. Em) followed by a second ending (2. Em).

Gráfico 13. Línea melódica introducción del requinto de la Tonada de Fortalecillas.



## Tonada del Hijuelapo (Campoalegre)

Gráfico 14. Línea melódica introducción del requinto de la Tonada del Hijuelapo.

Las melodías tradicionalmente en el rajaleña son como las presenta la tonada de piedra pintada y de peñas blancas, basado en ese meloditipo surgen interpretaciones y variaciones en otras tonadas como por ejemplo la tonada de Campoalegre.

La introducción de la tonada de Fortalecillas es diferente, como bien se ha planteado desde el canto de sus coplas y el estribillo del coro tanto en letra y melodía, no es ajeno también a la melodía de la introducción en el requinto.

Hay un meloditipo característico después de la introducción que se puede considerar como una especie de “cola” de la introducción que también se hace como interludio entre las coplas dependiendo de la tonada.

A continuación, presento el meloditipo original:

Gráfico 14. Melotipo de cola de introducción o interludio entre las coplas.

Este meloditipo se ha utilizado en canciones de Villamil como en el rajaleña No 2

A - rri-ba cu-chu-co y mo - te

A - rri - ba cu-chu-co y mo - te Gua

rruz con res-ba - la - de - ra

gua - rruz con res-ba - la - de - ra a

la mu-jer que es co- que - ta a - rre - tran - co y gu - ru - pe - ra

Gráfico 14.1. Rajaleña no 2, Jorge Villamil Cordovez.

Este motivo está en re menor, y presenta de manera original los primeros dos compases del meloditipo anteriormente presentado; la segunda vez que lo presenta el rajaleña no2 de Villamil tiene una pequeña variación en el ritmo, sin embargo, presenta la misma dirección melódica.

En la tonada de Piedra Pintada se toca de la siguiente manera:



Gráfico 14.2. melodipo en la tonada de Piedra Pintada.

Este melodipo en esta tonada se toca después de la introducción y antecediendo la copla, también se toca entre el segundo y tercer verso, se puede encontrar al finalizar la copla sirviendo a modo de interludio para que del llamado a la siguiente copla.

En Peñas Blancas:



Gráfico 14.3. melodipo en la tonada de Peñas Blancas.

El melodipo esta luego de la introducción a modo de “cola” y también al finalizar la copla se toca para nuevamente tocar la introducción de la tonada.

Presenta una variación que se toca de esta manera:



Gráfico 14.4. variación melodipo en la tonada de Peñas Blancas.

En la tonada del Hijuelapo se toca de esta manera:



Gráfico 14.5. melodipo tonada de hijuelapo.

El melodipo en esta tonada tiene una característica y es que no se presenta como la cola de la introducción, si no que está dentro de ella, como se puede dar cuenta en el grafico expuesto anteriormente donde se explica la introducción.

La tonada de Fortalecillas no presenta este melodipo ni como cola ni como interludio entre las coplas.

## **Forma del Rajaleña**

La estructura formal del rajaleña varía según las tonadas, sin embargo, hay una estructura formal general como está organizada:

### **Preludio o preparación de la tonada**

Los rajaleñeros hacen exclamaciones, recitando coplas de doble sentido, animando al público para llamar la atención preparando un ambiente festivo para iniciar la tonada.

### **Introducción**

La introducción es la iniciación musical de la tonada, generalmente la toca el requinto con la melodía que caracteriza la tonada que este tocando.

### **Coplas de rajaleña**

Una vez tocada la introducción, los copleros comienzan a cantar las coplas con sus estribillos.

### **Interludio**

Estos interludios dependen de cada tonada tanto su melodía o si se tocan o no. Los interludios son el motivo melódico que toca el requinto entre las coplas, así se separa las primera copla de la segunda, hay casos donde estos interludios van entre el 2do y 3er verso.

### **Frases animadoras**

Estas frases se hacen mientras el requinto está tocando la introducción o los interludios, o entre los espacios de las coplas o versos.

Esas frases son de carácter jocosos, de humor, crítica entre otras que quiera decir el que las exclama.

Por ejemplo:

¡Que viva mi suegra, pero bien lejos!

¡Que viva el mozo e mi mama!

¡arrempújelo compadre!

### **Revuelta**

La revuelta tiene un leve parecido al estribillo que responde a la copla. Pero la revuelta tiene un carácter conclusivo en el rajaleña, se canta en la última copla de la tonada, depende la melodía según la tonada y el contenido de la letra.

Su letra contiene la misma expresión del estribillo (Olelololaila) pero es más extenso.

Si el estribillo es: Olelololaila la revuelta es: O lelole lelolelo lelolaila lelolole lelolaila Ay ... seguido del cuarto verso que se cante en la última copla.

Si el estribillo es: Olelalelalala la revuelta es: O lele iolelala lalalala lalalala Ay... seguido del cuarto verso.

La melodía de la revuelta es la siguiente:

5

letra del cuarto verso

Gráfico 15. Línea melódica de una revuelta

No todas las tonadas tienen revuelta.

### Retahíla

Luz Stela Luna (1988) las describe como “Una cadena de versos que hilan unos tras otros; son cantadas con un ritmo rápido” (Pág. 63)

Entre las retahílas se pueden encontrar:

Siquele siquele siquele  
 Noquele noquele noquele  
 Dele usted panela  
 Que yo le doy alfandoque  
 Y así y así  
 Y así es que me gusta a mi;  
 Que vengan los de otra parte  
 A cantar con los de aquí  
 Jaló el nicuro  
 Jaló el capaz  
 La cuerda el tiple  
 Hay que templar.

La tonada de Piedra Pintada tiene la siguiente retahíla:

A - rri-ba cai-man go-lo so que u - na mu-jer va na- dan do A  
do Co - ge-la la co-ge-re pe-ro jar - tar-se-la cuan - do Chi  
qui-tas son las que pi - can cuan - do gran-de no ha-cen na da ya  
mi lo que me ca- lien ta son e - sas u-ñas pa- ra - das Chi das

Gráfico 16. Línea melódica de la retahíla de tonada de Piedra Pintada.

### Coda

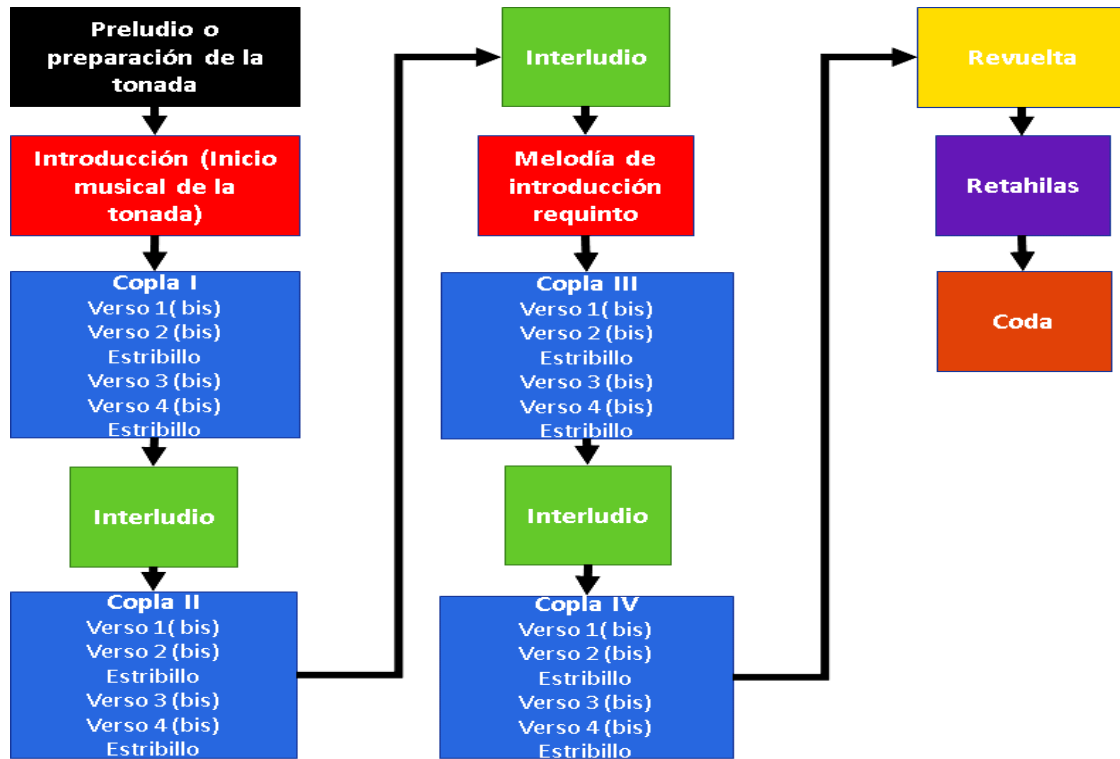
La coda es muy corta generalmente, son los acordes de subdominante (iv), dominante (V) y tónica (i) con un ritmo específico para darle terminación a la tonada.

Gráfico 17. Progresión armónica y patrón rítmico de la coda de una tonada.

En la tonada de Fortalecillas, hay una coda que se caracteriza por ser melódica, esta melodía la toca el requinto y se interpreta de esta manera:

Gráfico 18. Línea melódica y progresión de la coda de la tonada de Fortalecillas.

En síntesis, la forma estructural general del rajaleña se expresa de esta manera gráfica:



Después de presentar una contextualización y un análisis pormenorizado de los elementos y tradición del rajaleña, presentaré la metodología y el desarrollo de mi proyecto de grado.

## Metodología

Para realizar mi proyecto: la apropiación de elementos del rajaleña a una propuesta musical desde la perspectiva de un pianista de jazz, voy a ejecutar la siguiente metodología:

Después del análisis detallado que expuse en el marco conceptual de este trabajo sobre el rajaleña, para llegar a la apropiación de estos elementos y realizar mi propuesta musical es necesario:

- Basado en el marco conceptual y el análisis que se hizo de los elementos del rajaleña lo que se hará es traducir el lenguaje de los instrumentos melódicos del rajaleña que en este caso serán tratados el requinto tiple y la cantada de la copla de la tonada de Fortalecillas al piano.
- Se hará el análisis del acompañamiento del requinto tiple y el tiple y se hará la traducción a un *comping* de piano.
- La adaptación de la guitarra marcante al contrabajo y la orquestación de los instrumentos de percusión de formato de rajaleña a la batería.
- Arreglar un lamento rajaleño donde se articule el jazz y la improvisación
- Apropiaré la tonada de piedra pintada con sus elementos característicos y se interpretará desde una perspectiva jazzística.
- Componer basado en un melodio específico una pieza para piano que estará acompañado por un grupo tradicional de rajaleña que en su desarrollo apropia elementos como el repentismo y desembocará a la tonada del hijuelapo.
- Componer una pieza académica para piano solo, aquí compondré una fuga a tres voces teniendo en cuenta un melodio característico del rajaleña.
- Componer basado en los elementos estudiados del rajaleña una pieza jazzística.

## Desarrollo

### Aires de Fortalecillas (Traducción y apropiación)

Este tema es la tonada de Fortalecillas, lleva el nombre de la agrupación en su homenaje, el trabajo que quise desarrollar aquí fue la traducción y apropiación de los elementos de esta tonada de rajaleña aplicado a un trio jazz (Piano, contrabajo y batería) y fue de la siguiente manera:

- Traducir el lenguaje de los instrumentos melódicos del rajaleña que en este caso serán tratados el requinto tiple y la cantada de la copla de la tonada de Fortalecillas al piano.

Como expuse en **melotipos en el rajaleña**, hablando de la tonada de fortalecillas sobre la introducción que hace el requinto, este genera varios retos interpretativos cuando se traduce del requinto al piano.

1. Los *glissandos* que hace el requinto en la melodía de la introducción



Gráfico 19. Notación como se expresó los *glissandos* en el requinto

Estos son expresados en el piano de la siguiente manera:

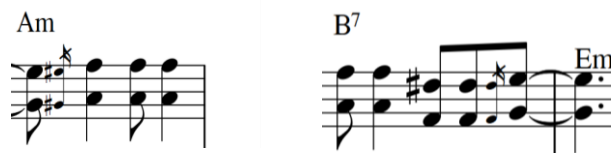


Gráfico 19.1. Traducción de glissandos al piano.

El reto interpretativo es lograr un buen ligado de dedos ayudado también del pedal, y hacer una aproximación lo más cercana posible sin que se sienta articulado, la *acciaccatura*<sup>4</sup> se toca más delicado que las otras notas para dar la sensación del *glissando*.

2. El requinto en su naturaleza de cuerda pulsada y con ayuda de caja de resonancia, cuando las cuerdas son punteadas con el plectro tiene naturalmente una sensación de *sustain*<sup>5</sup>, lo que da una exigencia interpretativa en el piano de ligar las notas y prácticamente que por cada figura se tiene que accionar y soltar el pedal de sustain,

<sup>4</sup> acciaccatura (it., “nota atrapada”; al.: Zusammenschlag; fr.: pincé étouffé). \*Adorno para teclado del Barroco tardío. Consiste en tocar de manera simultánea la nota principal y una nota auxiliar disonante (por lo general un tono más abajo), soltándola de inmediato, “como si quemara” (Latham, 2008. Pág.26)

<sup>5</sup> A name often used for the right pedal of the piano, which when depressed raises the dampers from all the strings, allowing them to vibrate freely in sympathy with any notes being played. (Grove) [Consulta 20 de mayo 2019]



sin que se comprometan las otras notas. Solo cuando la siguiente nota es la misma el pedal se puede dejar.



Gráfico 20. Modo de interpretar el sustain.

3. Otra interpretación estilística del requinto es cuando se alternan las cuerdas en un punteo, esta se divide en dos:
  1. Cuando se decide alternar las cuerdas en el punteo
  2. Cuando a manera natural una cuerda suena primera que la otra. Como este instrumento es tocado con plumilla o plectro, cuando se tocan dos cuerdas a la vez, siempre va a sonar una primera que otra, esto es porque el plectro cae, se acciona la primera cuerda y enseguida la otra, esto pasa en milésimas de segundo, sin embargo, si da un efecto auditivo que no suenan las cuerdas a la vez, si no una leve diferencia de estar separadas.



manera natural de tocar "a la vez" con plectro.  
Como suena:

Como se representa:



Gráfico 21. Ejemplo como se escribe en notación el efecto de las cuerdas en el requinto.

Se da por entendido en este tema cuando se exprese así:



Gráfico 22.

Se tocará así:



Gráfico 22.1

Porque es la naturaleza del requinto cuando se toca con plectro que suenen separada las notas.

- Como había explicado, la cantada en esta tonada es muy característica con el “dejo” del campesino huilense de hablar “arrastrado”, en la partitura donde explico la copla y su línea melódica (ver gráfico: 9) lo transcribo con la convención de *glissando* en la notación como hace normalmente, sin embargo, para expresarlo en el piano requiere una manera particular de tocarlo y escribirlo:

The image shows a musical score for a copla in 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is written with eighth and sixteenth notes, and includes glissando markings (indicated by asterisks and wavy lines) on several notes. Chords are indicated above the staff: B7, Em, B7, Em, Am. The second staff continues the melody with similar glissando markings and chords: Em, B7, Em, Am. The third staff shows a more complex melodic line with glissando markings and chords: Em, B7, Em. The fourth staff concludes the piece with chords: B7, B7, B7, Em.

Gráfico 23. Transcripción de la traducción de la línea melódica de la copla de la tonada de fortalecillas.

No se puede considerar desafinación como lo canta Amin Vargas o los copleros, así es la manera como habla el campesino y, por ende, lo canta como se habla. Una manera temperada de reinterpretar ese estilo de canto es como esta presentada en la partitura.

- Como traducción se hará la del acompañamiento del requinto tiple y el tiple a un *comping* de piano.

El requinto y el tiple poseen doce cuerdas de acero que se agrupan en cuatro grupos de cuerdas:

Re (cuarta cuerda) siendo el orden de cuerdas más grave, Sol (tercera cuerda), Si (segunda cuerda), Mi (primera)

En el requinto las notas están ubicadas en la siguiente tesitura: Mi4, Si4, Sol4 y Re4

En el tiple: Mi4, Si 4 y 3, Sol 4 y 3 y Re4 y 3

1. La afinación del requinto tiple y el tiple corresponde:

Gráfico 24. ubicación de tesitura de las cuerdas del requinto tiple y el tiple.

Como se nota en la 4ta, 3era, y 2da cuerda del tiple están afinada a dos octavas, esto le da un color diferente al requinto. Siendo esto así los acordes en cada instrumento se expresan de esta manera:

Gráfico 25. Acordes expresados en el requinto tiple y el tiple.

El acompañamiento tradicional en el tiple y requinto basado en la grabación de la tonada de Fortalecillas e interpretada por aires de Fortalecillas lidera por Amin Vargas (Su creador).

Gráfico 26. Notación de acompañamientos del requinto y tiple.

Como había explicado el fenómeno que pasa en el momento de puntear las melodías en el requinto, lo mismo pasa cuando se acompaña, los acordes por la naturaleza del instrumento tienden a sonar un poco separados.

Una vez explicado esto, la manera como se interpretará en el piano este tipo de acompañamiento tiene dos retos interpretativos:

1. Expresar el “apagado” por medio de un *staccato* acentuado que van siempre marcando el primer tiempo de los dos pulsos del 6/8; las siguientes dos corcheas van soportadas por el pedal de *sustain*.

Así se expresaría en el piano el acompañamiento del requinto.



Gráfico 26. Traducción acompañamiento del requinto al piano.

Así se expresaría el requinto y el tiple junto:



Gráfico 26.1. Traducción acompañamiento del requinto y tiple al piano.

2. El otro reto interpretativo es que los acordes no deben sonar en bloque, sino con una pequeña desincronización para que asemeje el color del acompañamiento de un instrumento de cuerda pulsada.
3. Otra elemento que es válido dejar presente es el momento cuando la melodía de la voz la esté tocando y a su vez el acompañamiento del tiple y el requinto, esto genera unos problemas interpretativos ya que el registro de la copla se encuentra en el registro del tiple y del requinto, por lo tanto, la decisión que tomo en este caso es hacer una síntesis interpretativa donde los dos elementos estén presentes, esto sería de esta manera:

**A**

44 B7 Em B7 Em

48 Am Em B7 Em

52 Am Em B7 Em B7

57 B7 B7 Em B7 Em

Ped. Ped. Ped.

Gráfico 27. Síntesis de traducción acompañamiento del requinto y tiple junto con la melodía aplicada al piano.

El coro lo quise tocar al unísono y a la octava para que se sienta el cambio de textura, y como se ha dicho anteriormente, el coro responde todo el grupo de rajaleña al unísono generalmente.

Así sería la traducción en el piano de la melodía en el requinto y el acompañamiento del tiple:

12 B7 Em B7 Em Am

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Gráfico 28. traducción de melodía de tonada de fortalecillas, con el acompañamiento.

Ahí se juega la interacción del pedal con la melodía y el acompañamiento.

El papel del contrabajo como guitarra marcante, el contrabajista tocará con las indicaciones que están en la partitura para así semejar la guitarra del rajaleña.

The image shows three systems of musical notation for a bass guitar. Each system consists of a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system starts at measure 32 and includes chords Am, Em, Am, Em, Am, and Em. The second system starts at measure 38 and includes chords B7, Em, B7, Em, B7, and Em. The third system starts at measure 44 and includes chords B7, Em, B7, Em, Am, and Em. There are also some melodic lines with accidentals and a double bar line in the second system.

Gráfico 29 línea de guitarra marcante aplicada al contrabajo.

La batería tocará con el tom de piso el patrón del tambor, apoyando la tercera negra con el bombo, el hi hat hará el patrón rítmico de los instrumentos idiófonos como fue explicado, pero para traducir ese sonido de semillas, se pondrá unas similares al hi hat. Poco a poco como va desarrollándose el tema, el baterista va orquestando a su gusto, sin perder la esencia del grupo de rajaleñas.

En la sección de improvisación de este tema, solo va a improvisar el piano, el lenguaje con el que voy a improvisar va a ser los elementos que han sido estudiados, apropiados y traducidos del rajaleña al piano, elementos como: *glissandos*, intervalos de sextas y terceras como es característico del requinto, apagados y acordes, glissando de la voz del coplero, unísono a octavas dentro del discurso de la improvisación.

### Lamento Rajaleñero (Arreglo)

Este lamento es una composición de la rajaleñera Rosalba Montilla, directora del grupo folclórico de rajaleñas Cantar Popular. Su tonada es la del municipio de Santa María (municipio ubicado al sur del Huila).

El lamento Rosalba lo canta antes de iniciar la tonada de Santa María. Como había explicado en la estructura formal del rajaleña, hay una sección que antecede la introducción musical del rajaleña y es la parte del preludio y preparación de la tonada, Rosalba propone cantar un lamento en su tonada antes de iniciarla, allí evoca al rajaleña de una manera poética y nostálgica.

El arreglo está concebido para voz y piano, en la mitad del tema interviene un tamborero que es llamado originalmente por el lamento, a partir de ahí, el tambor y piano interactúan en una improvisación donde el piano es solista y el tambor lo acompaña.

el objetivo pianístico de esta pieza es llegar a un equilibrio de la interacción del piano y la voz, no se trata solo de acompañar la cantante, si no de establecer un diálogo entre los dos.

La pieza la inicio con un motivo de semicorcheas en la mano derecha; el material melódico de las semicorcheas es una aceleración del motivo original que es propuesto por un llamado en la voz.



Gráfico 30.

Material melódico acelerado de la melodía original del lamento.



Gráfico 30.1. Material melódico de la voz.

Cuando el piano presenta este motivo, con las dos repeticiones, como esta presentado en el gráfico 30 , entra la voz, haciendo el llamado. Ahí se superponen los dos materiales: el motivo acelerado del piano y el motivo melódico original que presenta la voz.

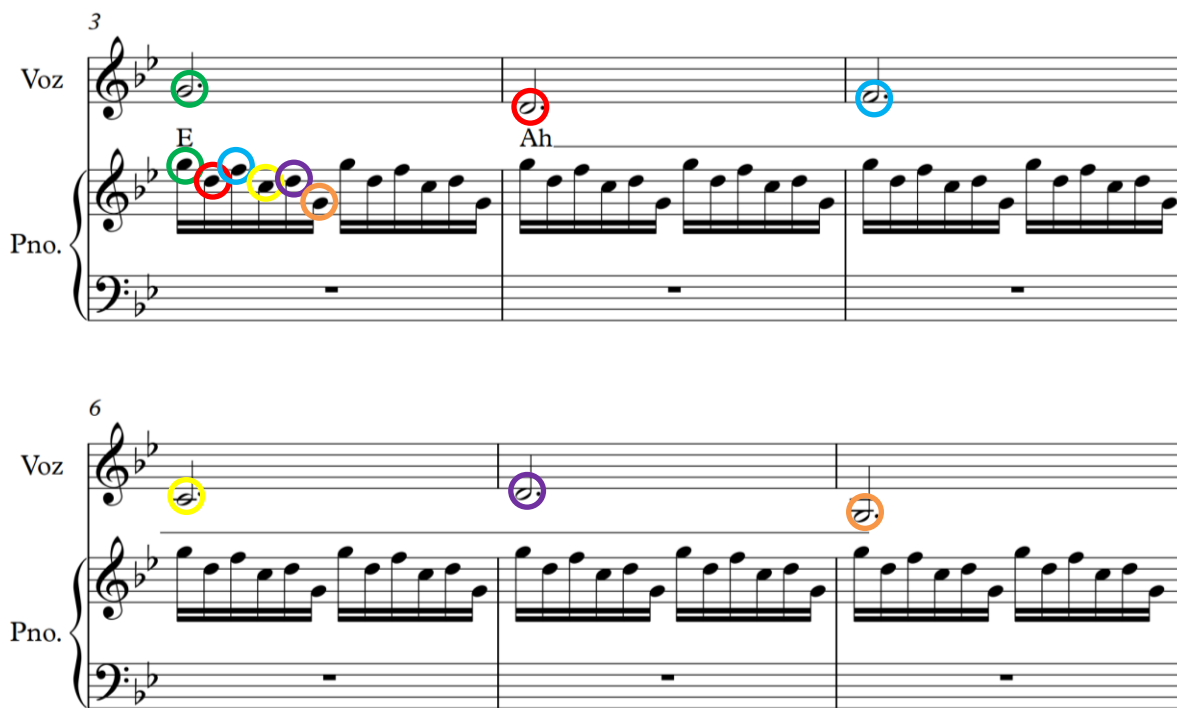


Gráfico 30.2 motivo acelerado del piano.

Este material se presenta dos veces más, la segunda vez la mano izquierda hace unos acordes clúster dándole un soporte armónico a las dos melodías que están sonando.

La tercera vez después de un llamado que presenta la mano izquierda en arpeggio descendente, en esta misma mano se presenta en el registro más grave del piano la melodía de la voz, haciendo un unísono.

The image shows a musical score for Piano (Pno.) and Voice (Voz). The piano part consists of a continuous eighth-note accompaniment. The voice part has three notes: 'E', 'Ah', and another note. The piano part has three chords circled in green, corresponding to the voice notes. A red box highlights a descending arpeggio in the piano left hand.

Gráfico 30.3

Luego de esta introducción, inicia el canto que llama el rajaleña. La técnica que quise utilizar en el *comping* del arreglo fue rearmonizar de manera no funcional, donde los acordes que utilizo insinúan un unísono con la melodía, sin embargo, como son acordes no funcionales generan un color específico que quiero que caracterice el arreglo.

The image shows a musical score for Voice (Voz) and Piano (Pno.). The voice part starts with "Ad libitum" and "A" in a box, followed by the lyrics "Ra-ja - le - ña ra-ja - le ña On-de es - tas que no te ve...". The piano part features a complex chord progression with various non-functional chords highlighted in red.

Gráfico 31. *comping* de piano.



Sin embargo, aunque rearmonizo en lugares específicos de manera no funcional, juego con la mixtura de lo no funcional y lo funcional, donde lo no funcional cumpla un papel de color y texturas armónicas y lo funcional aterrice al oyente y el oído a la tonalidad en el que está el lamento.

En esta sección de la composición propongo una serie de acordes basado en la última nota que presenta la voz.

El Sol de la última vocal del verso me da pie como creativo para generar los acordes, donde ese sol sea referenciado como parte del acorde o tensión de los acordes que se proponen.

Gráfico 31.1 acordes propuestos para armonizar una melodía.

También sucede en esta sección:

Gráfico 31.2

Elementos armónicos que también utilizo para darle color al arreglo son los poliacordes<sup>6</sup>:

<sup>6</sup> "The term polychord literally means many (poly) chords. In actual practice, a polychord is usually a combination of only two chords which creates a more complex sound." (Harle. 1982. Pág.30)

46

Voz

co Ya no es - tás en e-sos cam - pos

Pno.

$E_b^{\Delta\#11}$   $A_b madd^9/G$   $Cm^{11}$   $\frac{B^{\Delta}}{A^{\Delta}}$   $\frac{D^{\Delta}}{C^{\Delta}}$   $\frac{F^{\Delta}}{E_b^{\Delta}}$   $\frac{A_b^{\Delta}}{G_b^{\Delta}}$   $\frac{B_b^{\Delta}}{A_b^{\Delta}}$   $\frac{C^{\#\Delta}}{B^{\Delta}}$

Gráfico 31.3 Poliacordes armonizando la melodía.

Utilizo también técnica de *voicing* como el *drop 2*:

Voz

can-tos te han ca - lla

Pno.

$E_b^{\Delta}/B_b$   $E_b^{\Delta}/G$   $E_b^{\Delta}$   $E_b/D$

Gráfico 32. Drop 2.

Otro elemento característico del arreglo es el contrapunto rítmico entre la mano izquierda y la derecha en la interpretación desde el piano:

Pno.

$A_b m$   $G m$   $D/F^{\#}$

Gráfico 32. Contrapunto rítmico del motivo en la mano izquierda, con el motivo de la mano derecha.

Este contrapunto se mezcla también en la tercera estrofa de la canción, generando un contraste después de tocar *ad libitum* en las dos primeras partes de la canción.

87

Voz

tan los que te a - ma - mos can-ta co - mo en tiem-pos vie -

Pno.

E $\flat$  $\Delta$  / Am $7\flat^5$  D $7(\flat 13\sharp 9)$  Gm

Gráfico 32.1

Pero el contraste rítmico más relevante se da cuando entra la tambora. La tambora hace su entrada cuando la letra del lamento dice: “*mi sangre reverbera cuando escucho la tambora...*”

Ahí juega el ritmo de palo parao de la tambora y el material de dosillos de la mano izquierda y corcheas y semicorcheas en la mano derecha.

Pno.

Gm / Gm $\flat^6$  /

Tambora

Gráfico 32.2 Contrapunto rítmico entre piano y tambor.

Una vez terminado el lamento, llega una sección de improvisación del piano; es acompañado por la tambora, la mano izquierda se queda a modo de *ostinato* que esta presentado anteriormente.

**Solo de piano**

Gm Gm Cm/G (Gm $\flat^6$ ) Cm/G (Gm $\flat^6$ ) Cue

Pno.

Gráfico 33 sección del solo de piano.

## Rajando Leña (Apropiación de una tonada desde una perspectiva jazzística)

Rajando leña es mi versión de la tonada tradicional de Aipe: La tonada de Piedra Pintada.

Aquí prima la articulación de una tonada tradicional de rajaleña con el jazz, el piano va a interpretar la convergencia de elementos interpretativos del rajaleña y elementos idiomáticos y técnicos del jazz. Esto se explica de la siguiente manera:

Quiero destacar que esta tonada siendo Luz Stela Luna representante del grupo y de su propuesta musical; como fue explicado precedentemente, Luz Stela recitaba su concepto de rajaleña a modo de exclamación, luego de terminar su recitación, pegaba un grito largo y agudo haciendo un llamado al inicio de la tonada.

Todo esto se va a hacer antes de iniciar la tonada en esta propuesta musical.

Al iniciar la tonada el piano va a tocar el melodipo característico de la introducción de la tonada de Piedra Pintada, esta interpretación de la melodía es producto de la traducción del requinto al piano, sin embargo, el *comping* de la mano izquierda va a ser libre, pero de una manera jazzística, generalmente en *voicings rootless*.

Gráfico 34 melodía de la introducción de la tonada de piedra pintada.

Tal y como se presentó la traducción en la tonada de fortalecillas del requinto al piano; esta misma interpretación melódica va a ser aplicada en esta tonada, sólo cuando esté expresado de esa manera a modo de terceras y sextas, la manera de aplicar el sustain, la pequeña desincronización de las dos notas debido al fenómeno natural que pasa cuando se tocan las cuerdas en el requinto con el plectro.

Sin embargo, no toda esta tonada se va a tocar así, el elemento jazzístico desde el piano también va a estar, como los *block chords*:

Gráfico 35 Introducción de la tonada de piedra pintada rearmonizada y en *block chords*.

Se puede decir que el piano se interpretará en esta tonada de una manera “bilingüe”, hablará dos idiomas en la introducción musical de la tonada de piedra pintada: el lenguaje interpretativo del requinto y el lenguaje idiomático e interpretativo del piano jazz.

El *comping* en todo el tema va a ser libre, y se tocará a gusto propio, se expresará a modo de cifrado si ningún tipo de *comping* sugerido, como si se abordara un *standard* de jazz o algún tema dentro del lenguaje idiomático del jazz.

30 **Voz**

A.

ra - ja - le - ña na ció el ra - ja le ña na ció del an - ces  
ga llo en el ga - lli ne - ro el ga - llo en el ga - lli - ne ro que bien se

D#/E G#m6/D# A#m7b5 D#7 G#m6/9

Gráfico 36 Línea melódica de la tonada y armonía propuesta para el *comping*

Se va a cantar solo dos coplas, una de carácter de elogio al rajaleña y la otra de carácter picaresco (tradicional de la copla). Después de hacer la segunda copla, se hará la revuelta característica de la tonada y se desemboca al solo de piano.

El bajo y la batería van a acompañar libremente a gusto del interprete en un concepto de jazz moderno, solo en algunos casos van a estar sugeridos algunos elementos característicos de la tonada, por ejemplo, en la introducción de la tonada de piedra pintada cuando el requinto inicia, solo hasta el tercer compas el tambor hace un repique característico de su tonada, ese repique esta expresado tal cual en la batería:

Voz

Piano

Bajo eléctrico

Batería

D#7(b9) G#m7 C#m7 F#13 B6

Play Comping M. I

Gráfico 37 Repique de tambor que sucede después de tocar la melodía de la introducción.

Una vez tocado el repique del tambor expresado en la batería, el baterista acompaña a su gusto.

El bajo solo toca después del llamado del tambor, como es característico en la tonada la entrada de la guitarra marcante después del repique.

6

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

Comping

C#m7 G#m7 D#7b9 G#m7 G#m7/F# Eo7 B/D#

Gráfico 38.

La improvisación va a estar a cargo del piano y el bajo, la parte de improvisación del piano va a ser sobre la armonía de la introducción, y del bajo sobre la armonía de la copla. El discurso de improvisación va a ser desde los elementos idiomáticos del jazz.

### Tunando e improvisando, ¡ay juelapo!

La propuesta es el dialogo de dos improvisadores: el pianista y el coplero repentista, para eso he invitado al maestro Gustavo Córdoba (el hijuelapo) destacado repentista e improvisador de coplas en el Huila.

El formato tendrá los instrumentos de percusión e idiófonos de un grupo de rajaleña: Tambora, marrana, chucho y esterilla, el piano y el hijuelapo que improvisará en una sección específica y tocará el requinto cuando la pieza evoque la tonada de Campoalegre (la tonada del hijuelapo).

La primera sección del tema, hay una introducción libre improvisada en piano solo, luego desemboca a un motivo característico de la guitarra marcante (ver gráfico 1) que es cogido como material compositivo para el tema.

*legato*

Gráfico 39. Motivo expresado en el piano

A partir de ese momento se desarrolla la pieza, después de 16 compases del motivo que se delinea en la siguiente armonía:

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The chords are indicated above the staves: Dm<sup>11</sup>, Em<sup>7b5(11)</sup>, Eb<sup>A(#11)</sup>, and Balt. The melodic line is marked 'legato' and consists of eighth notes. There are repeat signs (slashes with dots) between the systems.

Gráfico 39.1.

Después de la presentación del motivo, el piano hace una melodía en sextas como generalmente el requinto toca las introducciones en las tonadas. En esta sección de la pieza el piano va acompañado del tambor los otros instrumentos que van en el formato ya mencionado. El chucho y la esterilla se escriben en la primera línea del pentagrama, la marrana en la tercera y el tambor en la cuarta línea (aro) y quinta línea (parche)

The image shows musical notation for idiophones and membranophones. The notation includes Ch, Est., Mrrn, and Tmbr. The notation shows a sequence of notes and rests on a five-line staff.

Gráfico 40. Notación, para los idiófonos y membranófonos.

Así se expresa el piano y el grupo de rajaleña.

Ch,Est.  
Mrrn  
Tmbr

Gráfico 39.1

Hay una presentación de material nuevo después de presentarse este primer tema de la pieza

3

Gráfico 39.2

Esta sección prepara la textura que se presentará para acompañar el momento musical donde el hijuelapo a modo de un recitativo improvisa hablando del rajaleña y del campesino huilense.

En esa sección improvisada, los instrumentos de rajaleña están tocando a ritmo de palo parao, y el piano va conservando el motivo de la mano izquierda y comienza un juego de improvisaciones entre lo que recita el coplero y lo que improvisa en el piano.



Luego de terminar esa sección de improvisación colectiva, se genera una textura donde solo tocan el tambor y el piano. La intención es relajar la pieza en ese momento de la música, porque se expondrá un nuevo material que lleva a un solo de piano acompañado del grupo de rajaleña.

El nuevo material consiste en “rellenar” los espacios que tiene el motivo de la mano izquierda.



Gráfico 40. Semicorcheas a destiempo con relación a la corchea.

El motivo en la mano izquierda se conserva, y la aceleración rítmica en la mano derecha, está compuesto por melodías en sextas asemejando un requinto, sin embargo, estas se tocarán *stacatto*.



V.S.

Gráfico 40.1. patrón ritmo melódico basado en el material del grafico 40. Con el motivo de la guitarra marcante en la izquierda.

La sección expuesta está acompañada por el grupo de rajaleña.

Una vez tocada esta parte de la pieza, se llega a la improvisación en el piano; terminada la improvisación, como el ultimo acorde de la progresión propuesta en el tema es Si alterado, este acorde resuelve de manera directa a una modulación a Mi menor, donde el hijuelapo interviene en acompañamiento en el requinto y el piano lleva la melodía de la introducción de la tonada de Campoalegre, una vez sea tocada esa tonada, Gustavo Córdoba comienza a cantar coplas de rajaleña de manera improvisada, que luego de un *Cue* el toca la melodía de la coda de la tonada en el requinto, dando finalizado la pieza musical.

Una conversación de dos idiomas, de dos tradiciones que coinciden en la improvisación, y en mi experiencia de vida y musical con las dos músicas.

## Fuga del rajaleña

¿Por qué la fuga?, aunque se puede llegar a pensar que es un tipo de música ajeno al jazz o a la música folclórica, esto no es totalmente cierto. Nikolai Kapustin pianista y compositor ruso es un ejemplo vivo de utilizar las formas clásicas en composición en estilo de jazz, a esta corriente se le llamó “third stream” término que le dio el compositor Gunther Schuller en 1957; El repertorio de Kapustin tiene dentro de esta corriente 17 sonatas, 24 preludios, un compendio de preludios y fugas, impromptus y estudios para piano hasta ahora, también a este estilo se suman compositores como Claude Bolling, Jaques Lousier y Enrico Pieranunzi.

Kapustin’s work largely belongs to the ‘third stream’, a stylistic trend associated with experiments to synthesize jazz and more formal music. [...] In the 1970s the composer focussed his investigations on the fusion style based on an amalgamation of elements of jazz and rock, European formal music and non-European folklore. In his sonatas, symphonies and concertos, he supplements these genres with the ideas and the specifics of jazz performance. (Grove Music Online)

Hablando de la fuga específicamente, Kapustin tiene su *Opus 82*, que es un compendio de 24 preludios y fugas conservando la técnica de composición, contrapunto y estilo propiamente de la fuga, pero en lenguaje de jazz.

En Colombia, German Darío Pérez, pianista y compositor del trío Nueva Colombia, es un referente a la vanguardia de la música instrumental andina colombiana. German Darío en su composición para piano solista “*Suite Colombia*” (2002), en el VI movimiento de la Suite compone Pasillo y Fuga, una fuga a 3 voces con aires colombianos con lenguaje propios del pasillo.

Pianistas de jazz como Brad Melhdau son referentes en este tipo de propuestas, un ejemplo es su disco en piano solo *After Bach* (2018), consiste en tocar piezas del clave bien temperado y el siguiente track es una pieza propia inspirada en la música de Bach, contiene elementos idiomáticos y estilísticos de Bach, y un elemento muy clave: La improvisación.

Tigran Hamasyan en su disco *An Ancient Observer* (2017) tiene dos composiciones inspiradas en estilo barroco titulándose: *New Baroque 1* y *New Baroque 2*, estas piezas están permeadas también por la sonoridades de armenia, el cual este pianista ha sido destacado por su propuesta de articular la música de su origen con el jazz.

Keith Jarrett un gran referente para los pianistas de jazz, se encuentra en los dos lados: lo clásico y el jazz, esto ha permitido que el pianista en sus conciertos en solo en momentos específicos improvise de una manera fugada.

Teniendo esta contextualización, como pianista de jazz con herramientas que adquirí y aprendí en la carrera en la Javeriana, quise componer una fuga a tres voces con un melodio característico del rajaleña.

La fuga es una técnica compositiva como se referencia en Grove Music Online: “*Like ‘canon’, fugue has served since that time both as a genre designation for a piece of music and as the name of a compositional technique to be introduced into a piece of music.*” Y que además fue una de las competencias de estudio durante la carrera haciendo un análisis

detallado de los preludios y fugas de Johann Sebastian Bach, identificando técnicas y contrapuntos, todo este material estudiado fue parte fundamental de la pieza en piano solo que compuse para este trabajo de grado.

El motivo que utilizo como elemento compositivo a desarrollar es el melotipo que hace parte de la cola de la introducción y de los interludios entre las coplas como esta expuesto en el grafico 14.

La exposición de la fuga c.1 – c.12

Gráfico 42.

La fuga está en La menor, el motivo en este concepto de la fuga se definirá como sujeto, se presenta en la segunda voz (alto) con una pequeña extensión o cola a modo de arpeggio que sirve para conectar rítmica y melódicamente a la primera voz (Soprano) que va a presentar el sujeto en respuesta transpuesto en Mi menor. Esta modulación al V son características en una fuga real, que transpone literal el sujeto al V.

Una característica de este melotipo de rajaleña es que empieza en dominante y por su dirección melódica resuelve a la tónica (Am: V7- i), por lo tanto, cuando se transporta el motivo al V como respuesta real en la fuga el cifrado sería: Em: V7 – i.

Gráfico 42.1

Una vez presentada el sujeto en la soprano, el alto propone un contrapunto libre que delinea la armonía. El bajo propone el sujeto nuevamente en La menor.

En esta sección de la exposición de la fuga están presentadas las tres voces, la soprano hace el contrasujeto que acompaña al sujeto, tal cual como se presentó por primera vez, pero ahora en La menor. Se presenta un nuevo material melódico en el alto con un ritmo mas tranquilo apoyando el contrapunto de las voces y reiterando la armonía de la exposición.

**Sujeto en i**

Am: V7 i V7 i

Material nuevo del contrapunto

Gráfico 42.2

Episodio I c13 – c.20

D: V7 V6/5 V2 I6 G: V2 V6 V7 I6

Gráfico 42.3

En el primer episodio se presenta un nuevo material en corcheas, la soprano presenta la melodía del episodio, el alto hace un contrapunto libre acompañando la melodía, la armonía se presenta en forma de secuencia en resolución de cuartas y de dominante a tónica. El bajo presenta el motivo en retrogrado de la melodía de la soprano en el primer compas del episodio. Este material expuesto en cada voz de los primeros dos compases del episodio es clave para el desarrollo de este, ya que a lo largo de la presentación del episodio I las voces van intercambiando el material.

C: V7 V6 V2 I6 F: V6/5 V7 I

Gráfico 42.4

Reexposición c.21- c.28

F: V6 V6/5 I V6 V4/3 I

C: V6 V6/5 I V6 V4/3 I

Gráfico 42.5

La reexposición se presenta en Fa mayor siendo la relativa de La menor, un procedimiento común de las fugas presentar la reexposición en su relativa. En la reexposición solo se presenta en el sujeto en la soprano y en el alto, para luego ir al Episodio II.

Episodio II c.29-c49

Am: vii° bvi°

Gráfico 42.6

Este episodio presenta dos partes, la primera parte presenta tensión en toda la fuga, establece una armonía de acordes disminuidos, el carácter de las voces es imitativo entre la soprano y el bajo, el alto va presentando una respuesta como contrapunto libre a la textura que presentan la soprano y el bajo.

Am: iv° i°

Am: iii° bV°

Gráfico 42.7

La segunda parte de este episodio presenta el melotipo de la coda del rajaleña, se intercambian las voces de cada material al final tiene la sonoridad de un pedal sobre V.

Gm: iv6 i6/4 iv V6/4 i6 Am: vii°/iv

Am: iv i V i

Gráfico 42.7

V

Coda *stretto* c.50-c.56

Siguiendo el proceso técnico de composición de una fuga, al final presenta la primera parte del motivo del sujeto en *stretto* generando un pedal en V



Gráfico 42.9

Al finalizar la fuga, como si se tratara de un standard de jazz, improviso sobre la forma de la fuga con un lenguaje idiomático que presenta la pieza, tanto contrapuntístico, con direcciones melódicas características del barroco, y con melodiosos expuestos ya del rajaleña. una vez terminada la improvisación, vuelvo a tocar la fuga nuevamente donde al final del *stretto* hago una cadencia rota llegando luego a un pedal en dominante resolviéndolo con tercera de picardía.

### Tierra Mestiza (Composición)

Esta composición estaba basada en el ritmo que propongo en *Tunando e improvisando, ¡ay juelapo!*



Gráfico 40. Semicorcheas a destiempo con relación a la corchea.

La intención es desarrollar esta célula rítmica desde el trio, esto obliga a acelerar también el Groove tanto en orquestación y comping de batería como en el bajo.

Tierra mestiza inicia con el motivo quebrado desde el piano, poco a poco mientras se va desarrollando el tema se presenta el motivo real, como lo presenta el compás 12.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 9/8 time and features a rhythmic motif of eighth notes with beams, often with accents. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The systems are numbered 5, 8, 11, 13, and 15 at the beginning of their respective lines.

Gráfico 43. Desarrollo del motivo de semicorcheas.

Después del 9/8 presentado del c.15. interviene la batería y el bajo, que a consideración del intérprete tocarán un Groove basado en la textura del piano.



8

56 **E** **Solo Piano** **Cue**

Pno. **Line Bass**

Bajo

Bat.

60 **F** **Solo batería** **Cue**

Pno.

Bajo

Bat.

66 **G**

Pno.

Bajo  $E_b^\Delta$   $E_b^\Delta$

Bat.

Gráfico 44.

3

16 **A**

Pno.

Bajo

Bat.

**A** Groove sobre patrón del piano en semicorcheas

$E_b^\Delta$  Groove  $E_b^\Delta$

Gráfico 45

El puente es la sección donde descansa la pieza, presenta un melodipo del interludio de la tonada de Peñas Blancas, la batería toca a ritmo de palo parao de una manera cadenciosa.

24 **Puente**

Pno.

Bajo

Bat.

**Puente**

Melotipo interludio tonada peñas blancas

30

Gráfico 46. Puente, sección contrastante de la piza, la batería toca palo parao.

La sección B presenta *groove* en semicorcheas en el piano, sin embargo, la batería sigue tocando a rimo de palo parao, a medida que avanza esta sección, la batería acelera su ritmo hasta llegar al corte que se hace en *tutti*.

El comping del piano en el solo de bajo presenta un contrapunto rítmico entre las dos manos:

48 **C** Solo bass

50 Cue

Gráfico 47

Luego del bajo viene el solo de piano que esta antecedido de este patrón, el cual de ahí se parte para el *groove* del solo.

52 **D**

Pno.

Bajo

Bat.

54

Pno.

Bajo

Bat.

Gráfico 48

El solo de batería esta concebido que se improvise sobre el ritmo de palo parao, esto se hace sobre un obligao que hacen el piano y el bajo.

60 **F** Solo batería

The musical score consists of three staves. The top two staves are for the piano (Pno.) and the bottom staff is for the bass (Bajo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score is marked with a box containing the letter 'F'. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both starting with a quarter note followed by eighth notes. The bass part has a similar rhythmic pattern. The drum solo is indicated by rests in the piano and bass staves for the remainder of the section.

Gráfico 49 *vamp* de solo de batería.

Al cue del solo, se vuelve al motivo del tema *A* y omitiendo el puente se va a la *B* terminando con el corte que se hace en unísono.

## Conclusiones

Durante el proceso de elaboración de esta propuesta, una de las conclusiones relevantes a las que se llega es que fue necesario la investigación y el análisis detallado del contexto histórico, ancestral y musical para articular de manera fundamentada los elementos incorporados del rajaleña a través del jazz objeto de este estudio.

Otra conclusión fundamental a la que se llega a propósito de lo que propone Bill Evans y Pat Metheny fue el concepto de jazz como un proceso de integración y creación. Este elemento se vivenció y se experimentó a lo largo como se fue creando esta propuesta musical.

También una conclusión que vale la pena visibilizar es el elemento común de la improvisación que tiene el rajaleña con el jazz. Tunar como un paralelo a los jam, ya que lo que pasa musicalmente cuando los copleros tunan significa que en ese momento sucedió y es irrepitible y es único que solo en ese instante, como en los jam, lo que pasa con la música es único e irrepitible.

Además de los elementos musicales que se identifican en el rajaleña, se vivencia en la practica del ensayo con el ensamble ese encuentro de la tradición de esta música con músicos ajenos a ésta. La dinámica del ensamble se maneja primero en contextualizar a los músicos que no hacen parte, para ello fue necesario hablarles como crecí y vivía el rajaleña desde el empirismo, el maestro Gustavo Córdoba relataba sus vivencias a través de coplas jocosas y en intermedios del ensayo contaba cómo es esa tradición. Se vivió esa *tradición oral* en la manera como se toca el chucho, la esterilla, la marrana, cómo se hace el coro en el estribillo de la copla, con que *dejo* se canta. Con esto quiero llegar al punto que no solo se apropia los elementos musicales que el rajaleña en si propone, si no, esa dinámica de tradición oral que de una manera espontanea se expresa y lo pide la música para entablar ese dialogo y encuentro que expone la propuesta.

Lograr que el piano cumpla un papel fundamental en la integración de los elementos del rajaleña con el jazz concluyo que fue vital la traducción del lenguaje idiomático de esta música tradicional aplicado al piano ya que a partir de los retos interpretativos surge una manera particular de ejecutarla.

Cuando se apropiaron los elementos y se tradujo ese lenguaje idiomático del rajaleña mi propuesta, puedo afirmar que surge un estilo propio y nuevo que como pianista de jazz me identifica.

## **Bibliografía**

### **Libros**

Abadía Morales, Guillermo .1977. *Compendio General de Folklore Colombiano*. Bogotá: Editorial Andes.

Aragón Farkas, Luis Enrique. 2008. *Diccionario Folclórico Colombiano*. Ibagué: Universidad de Ibagué.

Bartok, Bela. 1979. *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI de México Editores.

Beltrán Tovar, Jairo. 1996. “La música en el Huila”. En *Historia general del Huila*, Bernardo Tovar Zambrano. Neiva: Academia Huilense de Historia. Págs. 247-270

Berendt, Joachim. 1994. *El jazz de Nueva Orleans al jazz rock*. Colombia: Fondo de cultura económica Ltda.

Bernal Bravo, Cesar. 2004. *Metodología de la investigación*. Mexico: Prentice hall mexico

Burkholder Peter J., Grout Donald J. y Palisca Claude V. 2015. *Historia de la música occidental*. España: Alianza editorial.

Carvalho-Neto, P. 1989. *Diccionario de la Teoría Folklórica*. Guatemala: Abya-Yala.

Garzón, Omar Alberto. 2014. *Rezar, Soplar, Cantar: Etnografía de una lengua ritual*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala

Haerle, Dan. 1980. *The Jazz Language: A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation*. USA: Warner brothers pubn.

Herrera Molina, Fortunato. 2008. *Jorge Villamil Cordovez, música y poesía*. Colombia: Editora Surcolombiana.

Liscano, Juan.1950. *Folklore y Cultura: ensayos*. Caracas, Venezuela: Editorial Avila.

Marulanda, Octavio.1984. *El Folclor de Colombia: Practica de la identidad cultural*. Bogotá: Artestudio.

Ocampo López, Javier. 1970. *El folklore y su manifestación*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica.

Ocampo López, Javier. 1981. *El Folclor y Los Bailes Típicos colombianos*. Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses.

Ocampo López, Javier.1984. *Las fiestas y el Folclore en Colombia*. Bogotá: El ancora editores.

Pedraza, Guillermo. 2010. “Jazz por qué, jazz para qué, jazz para quién”. En *jazz al parque: 15 años de jam*, ed. María Jeannette Riveros E. Bogotá: Panamericana formas e impresos S.A, 95-106.

Salinas Pinilla, Ivan. 2010. "Sistemas nemotécnicos en la poesía arcaica grecolatina ". En *Classica Boliviana V. Actas del V Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*. Andres Eichmann Oehrli y Mario Frías Infante. España: [Cochabamba] : Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos.

Silva Vargas, Vicente. 2014. *Las Huellas de Villamil*. Colombia: Editora Surcolombiana.

Vega, Luis Daniel. 2010. "15 años, 15 discos". En *jazz al parque: 15 años de jam*, ed. María Jeannette Riveros E. Bogotá: Panamericana formas e impresos S.A, 149-156.

Zárate, Dora P. de. 1975. "Nuestra posición frente a las teorías folklóricas". En *Teorías del Folclor*. Caracas, INIDEF: págs. 133-150.

## Revistas

Friedmann, S. (1997). "El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa". *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 0(4), 57-72. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46495>

Luna de Peña, L. (1988). "Folclor del Huila". *Nueva revista colombiana de folclor*. 1:30, 49-81.

Muñoz, P. (2008). "Tensión entre las "músicas tradicionales" y las "músicas populares"&quot;. Paisaje sonoro del sur del Cauca. Signo Y Pensamiento", 27(52), 120 - 133. Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4582>

Rosa, A. (1964). "Esencia, estilo y presencia del rajaleña". *Theasurus*. 19:3,510-542.

Vega, H. (2010). "La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World music". 23 (otoño), 2010, 155-169 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671093>

## Periódico Online

Fuentes, C. (25 de enero, 2010). "El jazz es un proceso, una manera de pensar, de ser creativo". *Público*. Recuperado de <https://www.publico.es/culturas/jazz-proceso-manera-pensar-creativo.html>

Cohen, S. (18 de noviembre, 2011) "Tigran Hamasyan: A Fable" . *Jazz Times*. Recuperado de <https://jazztimes.com/reviews/albums/tigran-hamasyan-a-fable/>

Fierro, J. (24 de septiembre, 2015). 'Baile, ritmo y folclor son naturales en el 'jazz' ': Danilo Pérez. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16386577>

Viana, I. (24 de agosto, 2017) "Chano Domínguez: «Hace 20 años muchos músicos de jazz no tenían ni idea de flamenco»". *ABC*. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-chano-dominguez-hace-20-anos-muchos-musicos-jazz-no-tenian-idea-flamenco-201706231016\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-chano-dominguez-hace-20-anos-muchos-musicos-jazz-no-tenian-idea-flamenco-201706231016_noticia.html)

Eugenia, M. (5 de marzo, 2019) “Chucho Valdés, Irakere y el Latin Jazz”. *Lacarne Magazine*. Recuperado de <https://lacarnemagazine.com/chucho-valdes-irakere-latin-jazz/>

#### **Programa de mano online:**

Vega, L. (8 de mayo,2012). ¿Las nuevas músicas colombianas? *Programa de mano Laura Lambuley Ensamble. Banco de la Republica*. Recuperado de [https://issuu.com/banrepcultural/docs/programa\\_de\\_mano\\_aprobado\\_laura\\_lambuley\\_08-05-201/6](https://issuu.com/banrepcultural/docs/programa_de_mano_aprobado_laura_lambuley_08-05-201/6)

#### **Referencia de Página Web:**

Pérez Rey, J. (6 de mayo, 2011). “*Vijay Iyer-Tirtha*”. España: *Distrito Jazz*. recuperado <http://www.distritojazz.com/discos-jazz/vijay-iyer-tirtha>

#### **Enciclopedia**

Lathan, A. (2010). Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de cultura económica.

#### **Recurso en Línea**

Real academia española: Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.2 en línea]. Integrar. Recuperado de <<https://dle.rae.es>> [Consulta 13 de mayo,2019].

Real academia española: Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.2 en línea]. Articular. Recuperado de <<https://dle.rae.es>> [Consulta 13 de mayo,2019]

Grigor'yeva, A. (2001, January 01). Kapustin, Nikolay Girshevich. Grove Music Online. Ed. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-> Walker, P. (2001, January 01). Fugue. Grove Music Online. Ed., from <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678>. [Consultado el 22 de abril, 2019)0000044391. [Consulta el 22 abril. 2019]

Walker, P. (2001, January 01). Fugue. Grove Music Online. Ed., from <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678>. [Consultado el 22 de abril, 2019)

Ripin, E. (2001, January 01). Sustaining pedal. Grove Music Online. Retrieved 24 May. 2019, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027153>.) [Consulta 20 de mayo 2019)

#### **Entrevista**

Córdoba, G. (15 de mayo, 2019), sobre el repentismo y la improvisación en la copla. Neiva, Huila (A. Pastrana, Entrevistador)



## **Audiovisuales**

### Documental

Cabrera, Alejandro. 2009. Adiós abuelita rajaleñera. Video en YouTube: Colombia: Cinema 23. Recuperado de Parte I: [https://youtu.be/M2gDDLOJ\\_-4](https://youtu.be/M2gDDLOJ_-4) Parte II: <https://youtu.be/UVeKOXyZkTQ>

Cavrell, Louis. 1966. The Universal Mind Of Bill Evans. DVD. USA: Rhapsody Films.

### Película

*La Víbora*. 1967. Alfonso Gimeno, dir. Linda Romero, Fernando González Pacheco, Diego de Borrero, Hamid Saab Amedee, Beatriz Buenahora, Pacho Hernández, Enrique Colavizza, Mercedes Tamayo, Jairo Trujillo, Graciela Tovar, Allen Duguett. Película 35 MM. Colombia y Francia: Producciones cinematográficas Bacatá.

## **Conferencia**

Garcés, Z. (7 de junio, 2018). La historia del rajaleña en el Huila. *RAJALEÑA, identidad cultural del Huila*. Agencia Cultural del Banco de la República, Alcaldía de Neiva, Fundación Cultural Tuco Reina, Neiva.

## **Referencias Discográficas**

Antonio Arnedo. 1996. *Travesía*. Cd. Colombia: Mtm.

Antonio Arnedo. 1997. *Encuentros*. Cd. Nueva York: System's Two.

Brad Melhdau. 2018. *After Bach*. Massachusetts: Nonesuch

Chano Dominguez. 1993-2003. *Chano*. Cd. España: Nuba Records.

Chick Corea. 1976. *My Spanish Heart*. Cd. California, Estados Unidos: Polydor Records.

Danilo Perez. 2010. *Providencia*. Cd. Estados Unidos: Mack Avenue.

Edy Martinez. 1998. *Su majestad el piano*. Colombia: Fm Records

Eliana Elias. 2015. *Made in Brazo*. Cd. Nueva York: Concord Jazz.

Hector Martignon. 1996. *Portrait In White and Black*. Estados Unidos: Candid (Fenn Music)

Juan Sebastian Monsalve. 2001. *Bunde Nebuloso*. Nueva York: Independiente.

Laura Lambuley. 2008. *Piano en blanco y negro*. Bogotá: Independiente.

Michel Camilo. 2009. *Caribe*. Cd. España: Calle 54 Records y Sony Music/BMG.

Tigran Hamasyan. 2010. *A Fable*. Cd. Europa: Verve Records.

Tigran Hamasyan. 2017. *An Ancient Observer*. Estados Unidos: Nonesuch

Vijay Iyer. 2011. *Tirtha*. Cd. Nueva York, Estados Unidos: ACT Music.



Anexos Partituras

Anexo 1

Aires de Fortalecillas

# Aires de Fortalecillas

Piano

Contrabajo

Conjunto de batería

Em B7 Em B7 Em B7 Em

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Pno.

Bajo el.

Bat.

Groove Tambor

**A**

8 B7 Em B7 Em B7 Em

Ped. Ped. Ped.

Groove Tambor **A**

Pno.

Bajo el.

Bat.

Simile pedal

14 B7 Em Am Em Am Em Am

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Simile pedal

21 Em Am Em B7 Em B7

Pno.

Bajo el.

Bat.

27 Em B7 Em Am Em Am

Pno.

Bajo el.

Bat.

33 Em Am Em Am Em B7 lay Back Em

Pno.

Bajo el.

Bat.

40 B7 Em B7 Em B7 Em

Pno.

Bajo el.

Bat.

Bat. **B** Simile Groove

46 B<sup>7</sup> Em Am Em B<sup>7</sup>

Pno.

Bajo el.

Bat.

51 Em Am Em B<sup>7</sup> Em

Pno.

Bajo el.

Bat.

56 B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Em

Pno.

Bajo el.

Bat.

1. B<sup>7</sup> Em

1. Fill

Simile

62 C

Pno.   
Bajo el.   
Bat.   
Chords: B7, Em, B7, Em, B7

67

Pno.   
Bajo el.   
Bat.   
Chords: Em, Am, Em, B7, Em, B7

73

Pno.   
Bajo el.   
Bat.   
Chords: Em, B7, Em, B7, Em, Am

79 Em B7 Em Am Em B7

Pno.

Bajo el.

Bat.

85 Em B7 B7 B7 Em B7 Em

Pno.

Bajo el.

Bat.

**D**

92 B7 Em Am Em Am Em Am

Pno.

Bajo el.

Bat.

99 Em Am Em B7 lay Back Em B7 Em

Pno.

Bajo el.

Bat.



106 **E**

Pno. B7 Em B7 B7 Em

Bajo el. B7 Em B7 B7 Em

Bat. **E**

111 Am Em Em B7 Em B7 B7

Pno. Am Em

Bajo el. Am Em B7 Em B7 B7

Bat.

117 B7 Em B7 Em B7 Em

Pno. B7 Em B7 Em

Bajo el. B7 Em B7 Em B7 Em

Bat.

123 B7 Em Am Em B7

Pno. B7 Em Am Em B7

Bajo el. B7 Em Am Em B7

Bat.

128 Em Am Em B7 Em Am

Pno.

Bajo el.

Bat.

134 Em B7 Em B7 B7 B7

Pno.

Bajo el.

Bat.

Solo

**F**

140 Em B7 Em B7 Em Am

Pno.

Bajo el.

Bat.

**F**

Solo

146 Em B7 Em Am Em B7 Em

Pno.

Bajo el.

Bat.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Bass (Bajo el.), and Drums (Bat.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 153 and the second at measure 161. The key signature has one sharp (F#). The Pno. part features a steady accompaniment of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Bajo el. part provides a melodic bass line. The Bat. part consists of a simple drum pattern. Chords are indicated above the staves, with some highlighted in boxes. Measure 153 is marked with a box containing the letter 'G'. Measure 161 is also marked with a box containing the letter 'G'. The score ends with a double bar line and a diamond symbol in the drum staff.

**System 1 (Measures 153-160):**

- Pno.:** Chords: B7, B7, B7, Em, **G**, C, G, D, G.
- Bajo el.:** Chords: B7, B7, B7, Em, C, G, D, G.
- Bat.:** Chord: **G**.

**System 2 (Measures 161-168):**

- Pno.:** Chords: C, G, D, G, Am, Em, B7, Em.
- Bajo el.:** Chords: C, G, D, G, Am, Em, B7, Em.
- Bat.:** No specific chord markings.

Anexo 2

Lamento Rajaleñero

# Lamento Rajalenero

Compositora: Rosalba Montilla

Arreglo: Alex Pastrana

Voz

Piano

3

Voz

Pno.

E Ah

6

Voz

Pno.

9

Voz

Pno.

11

Voz

E Ah

Pno.

14

Voz

Pno.

17

Voz

Pno.

2

19

Voz

E Ah

Pno.

22

Voz

Pno.

25 **rit.**

Voz

Pno.

**Ad libitum** **A**

28

Voz

Ra-ja - le - ña ra-ja - le ña On-de es - tas que no te ve\_

**Ad libitum** **A**

Cm<sup>11</sup> Ebmaj<sup>9</sup> Em<sup>7(9)</sup> A<sup>7(b9#11b13)</sup> Eb/D<sup>b</sup> Eb<sup>o</sup>maj<sup>7</sup> Eb<sup>o7</sup> Gb/G F/G<sup>b</sup> Db<sup>Δ</sup> C<sup>9(13#11)</sup>

32

Voz

Ra-ja le - ña si me es- cu\_

Pno.

Gadd<sup>9</sup>/B Bbmaj<sup>9</sup>(13) Am7<sup>(11)</sup> Abmaj<sup>9</sup> A<sup>9</sup>/G Gb7((b9 #9 #11 b13) Eb<sup>Δ</sup> EbLyd

36

Voz

chas Ra - ja - le - ña si me es- cu-chas da-me un

Pno.

Em<sup>11</sup> Cm<sup>11</sup> Am7<sup>(11)</sup> Ab<sup>Δ9</sup> Fm<sup>9</sup> E7<sup>(9#11)</sup> Eb<sup>Δ</sup> F/Eb

40

Voz

gri-to pi-ca - res - co Ra-ja - le-ña si me es - cu-chas da-me un gri-to pi-ca- res

Pno.

Am7<sup>b5</sup> D7(b13#9) Eb<sup>Δ#11</sup> Abmadd<sup>9</sup>/G Eb<sup>Δ</sup> F/Eb Am7<sup>b5</sup> D7(b13#9)

46

Voz

co Ya no es - tás en e-sos cam - pos.

$E_b^{\Delta\#11}$   $A^b\text{madd}^9/G$   $Cm^{11}$   $\frac{B^{\Delta}}{A^{\Delta}}$   $\frac{D^{\Delta}}{C^{\Delta}}$   $\frac{F^{\Delta}}{E_b^{\Delta}}$   $\frac{A^b^{\Delta}}{G^b^{\Delta}}$   $\frac{B^b^{\Delta}}{A^b^{\Delta}}$   $\frac{C^{\#^{\Delta}}}{B^{\Delta}}$

8<sup>va</sup>

Pno.

51

Voz

te han sa - ca - do com - pa - ñe - ro

$\frac{E^{\Delta}}{D^{\Delta}}$   $\frac{G^{\Delta}}{F^{\Delta}}$   $A^m7^b5$   $D^7(b13\#9)$  Gaolian

7

Pno.

56

Voz

can - tos te han ca - lla do o - tros

$E_b^{\Delta}/B^b$   $E_b^{\Delta}/G$   $E_b^{\Delta}$   $E_b^{\Delta}/D$   $G^m$   $G^m/D$   $G^m/B^b$   $G^m$   $G^m$   $F$

8<sup>va</sup>

Pno.



61

Voz

can - tos te han ca - lla - do no te es - con - das tu e - res bue - no o - tros

Pno.

$E_b^\Delta$  C/E  $A_m7^b5/E_b$   $D7(b13\#9)$   $G_m7$   $G_m7$   $G_m/F$

66

Voz

can - tos te han ca - lla do no te es - con - das tu e - res

Pno.

$E_b^\Delta$  F/ $E_b$   $A_m7^b5$   $D7(b13\#9)$

69

Voz

bue \_\_\_\_\_ no

Pno.

$G_m9$   $Fadd9/A$   $G_badd9/B_b$   $A_badd9/C$   $B_badd9/D$   $Cadd9/E$   $G^{o7}$   $B_b^o maj7$   $A_b m9/G_b$

72

Voz

Ra-ja - le - ña no te rin

Pno.

Abm

Gm

D/F#

77

Voz

das ven que ya lle-gó san-pe - dro

Pno.

Gm

Gm

D/F#

Gm

82

Voz

A-qui es-tán los que te a - ma - mos a-qui es

Pno.

Eb^A

Gm

Gm

Gm/F

87

Voz

tan los que te a - ma - mos can-ta co - mo en tiem-pos vie -

Pno.

$E_b^{\Delta}$   $\text{Am}^{7b5}$   $D7(\flat 13\sharp 9)$   $Gm$

91

Voz

jos A-qui es - tán los que te a - ma - mos can - ta

Pno.

$Gm$   $Gm/F$   $E_b^{\Delta}(9\sharp 11)$

94

Voz

co - mo en tiem-pos vie \_\_\_\_\_ jos

Pno.

$\text{Am}^{7b5}$   $D7(\flat 13\sharp 9)$   $Gm$

98

Voz

*Rajaleña compañero,  
cabalgando va orgulloso  
entre valles, montes y desiertos,  
llevando peñilla al cinto  
raboe'gallo y un sombrero*

*Mi sangre reverbera cuando escucho la tambora:*

Cue  
Cuando llame  
la tambora

Cue  
Cuando llame  
la tambora

Pno.

Gm / Gmb<sup>6</sup>

102

Voz

Pno.

Gm / Gmb<sup>6</sup>

Tambora

106

Voz

Pno.

Gm / Gmb<sup>6</sup>

10

110

**Voz**

*Y me hace pegar un grito  
cuando trina ese requinto...*

**Cue**  
al terminar  
el poema

*Rajaleña picaresco  
no te calles te lo pido  
no te calles porque muero.*

**Cue**  
al terminar  
el poema

**Pno.**

Gm      /      Gmb<sup>6</sup>      /

114

**Voz**

**Solo de piano**

**Cue**

**Pno.**

**Solo de piano**

Gm      Gm      Cm/G (Gmb<sup>6</sup>)      Cm/G (Gmb<sup>6</sup>)

**Cue**

118

**Voz**

**Pno.**

120

Voz

Pno.

122

Voz

E Ah

Pno.

125

Voz

Pno.

12

128

Voz

E

Pno.

131

Voz

Ah

Pno.

134

Voz

Pno.

137

Voz

E Ah

Pno.

140

Voz

Pno.

143

Voz

Pno.



14

146 **rit.** .....

Voz

Pno.

Anexo 3

Rajando Leña

# Rajando Leña

Tonada de Piedra Pintada  
Homenaje a Luz Estela Luna

Alex Pastrana

Voz

Piano

Bajo eléctrico

Batería

D#7(b9) G#m7 C#m7 F#13 B6

Play Comping M. I

6

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

C#m7 G#m7 D#7b9 G#m7 G#m7/F# Eo7 B/D#

C#m7 G#m7 D#7b9 G#m7 G#m7/F# Eo7 B/D#

Comping

12

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

A $\sharp$ 7( $\sharp$ 9)/D C $\sharp$ m<sup>11</sup> Bm<sup>7</sup> E7(13 $\flat$ 9) A $\Delta$  B $\sharp$ <sup>o</sup>(maj7) A $\sharp$ m<sup>7</sup> $\flat$ 5 D $\sharp$ 7alt

A $\sharp$ 7( $\sharp$ 9)/D C $\sharp$ m<sup>11</sup> Bm<sup>7</sup> E7(13 $\flat$ 9) A $\Delta$  B $\sharp$ <sup>o</sup>(maj7) A $\sharp$ m<sup>7</sup> $\flat$ 5 D $\sharp$ 7alt

17

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

G $\sharp$ m<sup>7</sup> E<sup>o</sup>(maj7) E<sup>o</sup> E $\Delta$  F $\sharp$ 13 $\flat$ 9 F $\sharp$ /E

G $\sharp$ m<sup>7</sup> E<sup>o</sup>(maj7) E<sup>o</sup> E $\Delta$  F $\sharp$ 13 $\flat$ 9 F $\sharp$ /E

21

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

Badd<sup>9</sup>/D# G#<sup>o7</sup> A#<sup>o7</sup> C#<sup>o7</sup> D#/E B#7(#9) B#7(b9)

Badd<sup>9</sup>/D#

23

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

E#A(#11) A#m7(11)b5 C#<sup>o7</sup> D#7b9 A#<sup>o7</sup> G#m7

E#A(#11) A#m7(11)b5 D#7b9 G#m7

26

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

D# Frigio G#mb<sup>6</sup>ommit<sup>3</sup>/D# D# Frigio G#mb<sup>6</sup>/D# El El

D# C#rigio G#mb<sup>6</sup>ommit<sup>3</sup>/D# D# C#rigio G#mb<sup>6</sup>/D#

Only 1st

30 **Voz**

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

ra - ja - le - ña na ció\_\_ el ra - ja\_\_ le ña na ció\_\_ del an - ces  
ga llo en el ga - lli ne - ro el ga - llo en\_ el ga - lli - ne\_\_ ro que bien se\_

D#/E G#m<sup>6</sup>/D# A#m<sup>7b5</sup> D#7 G#m<sup>6/9</sup>

D#/E G#m<sup>6</sup>/D# A#m<sup>7b5</sup> D#7 G#m<sup>6/9</sup>

**Voz**

34

Voz.

- tro cam pe - si no del an-ces tro cam pe - si no  
 sa - cu-de y can - ta que bien se sa - cu-de y can - ta

Pno.

Bajo el.

Bat.

Bm<sup>7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>Δ</sup> A<sup>#m7b5</sup> D<sup>#7</sup> E<sup>Δ</sup>

38

Voz.

O le lo le lo lai la del an-ces - tro cam-pe - si no  
 O le lo le lo lai la que bien se sa - cu-de y can - ta

Pno.

Bajo el.

Bat.

C<sup>#Δ13#11/E#</sup> F<sup>#sus13</sup> G<sup>#m7</sup> D<sup>#7</sup> G<sup>#m7</sup>

42

Voz.

Piano

Bajo el.

Bat.

*E<sup>o</sup>(maj<sup>7</sup>)* *E<sup>o</sup>* *E<sup>Δ</sup>* *F<sup>#13b9</sup>* *F<sup>#</sup>/E* *Badd<sup>9</sup>/D<sup>#</sup>*

y ha  
El

46

Voz

Voz.

Piano

Bajo el.

Bat.

*D<sup>#</sup>/E* *G<sup>#m6</sup>/D<sup>#</sup>* *A<sup>#m7b5</sup>* *D<sup>#7</sup>*

re - co - rri - do Co - lom - bia y ha re - co - rri - do Co - lom  
que duer - me en ca - ma a - je - na el que duer - me en ca - ma a - je -



49

Voz.

bia del an ces - tro cam-pe-si\_ no del an-ces - tro cam-pe-si\_  
na pa-si-ti - co se le- van - ta pa-si-ti - co se le- van

Pno.

Bajo el.

Bat.

G#m6/9 Bm7 E7 AΔ A#m7b5 D#7

53

Voz.

- no O-le-lo-le-lo-lai\_ la del an-ces - tro cam-pe-si\_  
- ta O le-lo-le-lo lai\_ la pa-si-ti - co se le- van

Pno.

Bajo el.

Bat.

EΔ C#Δ13#11/E# F#sus13 G#m7 D#7



67 **SOLO PIANO**

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

**SOLO PIANO**

72

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

10

78

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

$A\#7(\#9)/D$   $C\#m^{11}$   $Bm^7$   $E7(13\flat9)$   $B\#^{\circ}(maj^7)$   $A^{\Delta}$   $D\#7alt$   $A\#m^7\flat5$   $G\#m^7$

$A\#7(\#9)/D$   $C\#m^{11}$   $Bm^7$   $E7(13\flat9)$   $B\#^{\circ}(maj^7)$   $A^{\Delta}$   $A\#m^7\flat5$   $D\#7alt$   $G\#m^7$

84

Voz.

Pno.

Bajo el.


Bat.


$E^{\circ}(maj^7)$   $E^{\circ}$   $E^{\Delta}$   $F\#^{13\flat9}$   $F\#/E$   $Badd^{\circ}/D\#$   $A\#\#^{\circ7}$   $B\#7alt$   $E\#\Delta(\#11)$

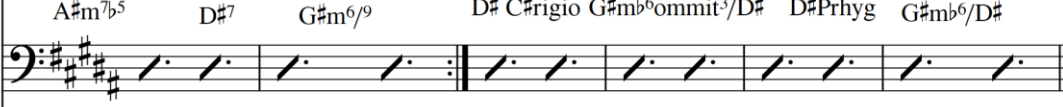
$E^{\circ}$   $E^{\circ}(maj^7)$   $E^{\Delta}$   $F\#^{13\flat9}$   $F\#/E$   $Badd^{\circ}/D\#$   $A\#\#^{\circ7}$   $B\#7alt$   $E\#\Delta(\#11)$

**SOLO BASS**

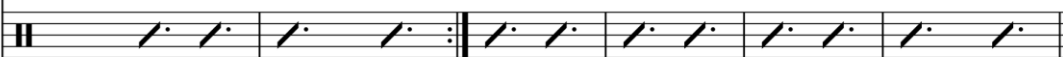
90

Voz. 


Pno. 
  
 A#m7b5 D#7 G#m6/9 D#Prhyg G#mb6ommit3/D# D#Prhyg G#mb6/D#

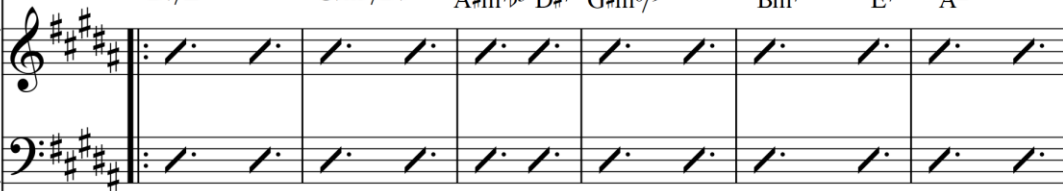
Bajo el. 
  
 A#m7b5 D#7 G#m6/9 D# C#rigo G#mb6ommit3/D# D#Prhyg G#mb6/D#


**SOLO BASS**

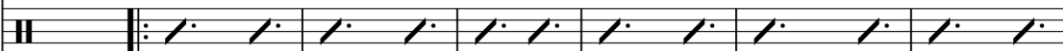
Bat. 

96

Voz. 

Pno. 
  
 D#/E G#m6/D# A#m7b5 D#7 G#m6/9 Bm7 E7 A^

Bajo el. 
  
 D#/E G#m6/D# A#m7b5 D#7 G#m6/9 Bm7 E7 A^

Bat. 

102

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

A#m7b5 D#7 E^ C#^13#11/E# F#sus13 G#m7 D#7

A#m7b5 D#7 E^ C#^13#11/E# F#sus13 G#m7 D#7 (Dm7b5) G#m7

107

Voz.

Pno.


Bajo el.


Bat.

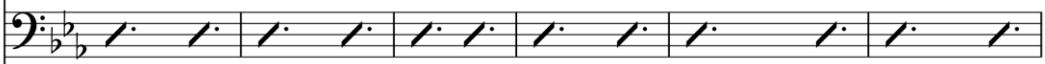
G#m7 E°(maj7) E° E^ F#13b9 F#/E Badd9/D#

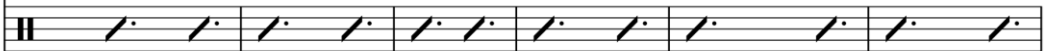
(G7) E°(maj7) E° E^ F#13b9 F#/E Badd9/D#

**Retahila**

Voz. 

Pno. 

Bajo el. 

Bat. 

Chords: Dm7<sup>b5</sup> G<sup>7</sup> B<sup>Δ</sup> D7<sup>b9</sup> G<sup>Δ</sup> Bb<sup>13</sup> Eb<sup>Δ</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>13</sup> Eb<sup>Δ</sup> Ab<sup>Δ</sup> Dm7<sup>b5</sup> G<sup>7</sup> B<sup>Δ</sup> D7<sup>b9</sup> G<sup>Δ</sup> Bb<sup>13</sup> Eb<sup>Δ</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>13</sup> Eb<sup>Δ</sup> Ab<sup>Δ</sup> Db<sup>Δ</sup>

**Retahila**

2.

**CHIQUITAS**

Voz. 

Pno. 

Bajo el. 

Bat. 

Chords: Db<sup>Δ</sup> C<sup>13</sup> Cb<sup>Δ</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>13</sup> B<sup>Δ</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

**CHIQUITAS**

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

Chords: Cm7, D<sup>b</sup>m7, D<sup>A</sup>#11, E<sup>b</sup>m11, E<sup>9</sup>, Fm7, G7

Voz.

Pno.

Bajo el.

Bat.

Chords: Cm7, G Frigio, Cmb<sup>6</sup>ommit<sup>3</sup>/G, G Frigio



Voz.

Pno.

Cmb<sup>6</sup>ommit<sup>3</sup>/G      Fm<sup>7</sup>   Bb<sup>13</sup> Eb<sup>Δ</sup> Ab<sup>Δ</sup>      Db<sup>Δ</sup>   Gb<sup>Δ</sup> B<sup>Δ</sup>      E<sup>7</sup>

Bajo el.

Cmb<sup>6</sup>ommit<sup>3</sup>/G

Bat.

Detailed description: This system contains the first four staves of a musical score. The vocal staff (Voz.) has a treble clef and a key signature of two flats. The piano (Pno.) staff has a grand staff with treble and bass clefs. The bass (Bajo el.) staff has a bass clef. The drum (Bat.) staff has a drum set icon. The piano accompaniment includes a series of chords: Cmb<sup>6</sup>ommit<sup>3</sup>/G, Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>13</sup>, Eb<sup>Δ</sup>, Ab<sup>Δ</sup>, Db<sup>Δ</sup>, Gb<sup>Δ</sup>, B<sup>Δ</sup>, and E<sup>7</sup>. The bass line features a similar chord sequence. The piano part includes eighth-note chords with a '2' below them, indicating a second finger. The drum part shows a simple rhythmic pattern.

Voz.

Pno.

A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>      Cm<sup>6/9</sup>      Fm<sup>7</sup>      G<sup>7</sup>      Cm<sup>6/9</sup>

Bajo el.

Cm<sup>7</sup>

Bat.

Detailed description: This system contains the second four staves of the musical score. The vocal staff (Voz.) continues the melodic line and then has a whole rest. The piano (Pno.) staff has a grand staff with treble and bass clefs. The bass (Bajo el.) staff has a bass clef. The drum (Bat.) staff has a drum set icon. The piano accompaniment includes a series of chords: A<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>6/9</sup>, Fm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, and Cm<sup>6/9</sup>. The bass line features a similar chord sequence. The piano part includes eighth-note chords with a '2' below them, indicating a second finger. The drum part shows a simple rhythmic pattern.

Anexo 4

Tunando e Improvisando ¡ay Juelapo!

# Tunando e Improvisando. Ay Juelapo!

Intro Improvisado  
Piano

Musical notation for the first system, showing a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The music consists of a single whole note chord in both staves, with a fermata over it.

2

*legato*

Musical notation for the second system, starting at measure 2. The treble staff has a whole rest. The bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes: quarter rest, eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note. The word "legato" is written above the first measure.

6

Musical notation for the third system, starting at measure 6. The treble staff has a whole rest. The bass staff continues the rhythmic pattern from the previous system.

10

Musical notation for the fourth system, starting at measure 10. The treble staff has a whole rest. The bass staff continues the rhythmic pattern from the previous system.

14

Musical notation for the fifth system, starting at measure 14. The treble staff has a whole rest. The bass staff continues the rhythmic pattern from the previous system.

V.S.

2

18

Ch, Est.  
Mrrn  
Tmbr

Musical score for measures 18-21. The score is written for three staves: Treble Clef, Bass Clef, and Percussion. The key signature has one flat (B-flat). The percussion part consists of a steady eighth-note pattern with 'x' marks above the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and quarter notes in the treble clef, with some notes beamed together.

22

Musical score for measures 22-25. The score is written for three staves: Treble Clef, Bass Clef, and Percussion. The key signature has one flat (B-flat). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the previous system, with some changes in the melodic lines.

26

Musical score for measures 26-29. The score is written for three staves: Treble Clef, Bass Clef, and Percussion. The key signature has one flat (B-flat). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, with some changes in the melodic lines.

30

Musical score for measures 30-33. The score is written for three staves: Treble Clef, Bass Clef, and Percussion. The key signature has one flat (B-flat). The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, with some changes in the melodic lines.

34

Musical score for measures 34-37. Treble clef, bass clef, and piano (p) part. The treble clef contains a melodic line with eighth notes. The bass clef contains a bass line with eighth notes and a piano part with chords and eighth notes.

38

Musical score for measures 38-41. Treble clef, bass clef, and piano (p) part. The treble clef contains a melodic line with eighth notes. The bass clef contains a bass line with eighth notes and a piano part with chords and eighth notes.

42

Musical score for measures 42-45. Treble clef, bass clef, and piano (p) part. The treble clef contains a melodic line with eighth notes. The bass clef contains a bass line with eighth notes and a piano part with chords and eighth notes.

46

Musical score for measures 46-49. Treble clef, bass clef, and piano (p) part. The treble clef contains a melodic line with eighth notes. The bass clef contains a bass line with eighth notes and a piano part with chords and eighth notes.

V.S.

### Improvisacion colectiva Hijuelapo y piano

50 Dm<sup>11</sup> / Dm<sup>11</sup>

54 Em<sup>7b5(11)</sup> / Em<sup>7b5(11)</sup>

58 Eb<sup>A(#11)</sup> / Eb<sup>A(#11)</sup>

62 Balt / Balt

66

Musical score for measures 66-69. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur.

70

Musical score for measures 70-73. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur.

74

Musical score for measures 74-77. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur.

78

Musical score for measures 78-81. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff below. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur.

V.S.

82

Musical score for measures 82-83. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a percussion staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a bass line with a long note and a melodic phrase. The percussion staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks.

84

Musical score for measures 84-85. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a percussion staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a bass line with a long note and a melodic phrase. The percussion staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks.

86

Musical score for measures 86-87. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a percussion staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a bass line with a long note and a melodic phrase. The percussion staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks.

88

Musical score for measures 88-89. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a percussion staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff contains a bass line with a long note and a melodic phrase. The percussion staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks.



90

Musical score for measures 90-91. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (piano and celeste). The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a bass line with a long slur over two measures. The grand staff contains a piano/celeste accompaniment with chords and single notes.

92

Musical score for measures 92-93. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a bass line with a long slur over two measures. The grand staff contains a piano/celeste accompaniment with chords and single notes.

94

Musical score for measures 94-95. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a bass line with a long slur over two measures. The grand staff contains a piano/celeste accompaniment with chords and single notes.

96

Musical score for measures 96-97. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a bass line with a long slur over two measures. The grand staff contains a piano/celeste accompaniment with chords and single notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

V.S.



# Tonada Hijuelapo

114 Em B7 Em B7 Em 9

Musical score for measures 114-118. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a piano accompaniment staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The piano accompaniment staff shows a consistent harmonic pattern with chords and single notes.

119 B7 Em B7 Em

Musical score for measures 119-122. The system consists of three staves. The treble clef staff shows a sequence of chords: B7, Em, B7, Em. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The piano accompaniment staff maintains the harmonic structure.

123 C D G B7 Em C D

Musical score for measures 123-127. The system consists of three staves. The treble clef staff shows a sequence of chords: C, D, G, B7, Em, C, D. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment. The piano accompaniment staff maintains the harmonic structure.

128 G B7 Em B7 Em

Musical score for measures 128-132. The system consists of three staves. The treble clef staff shows a sequence of chords: G, B7, Em, B7, Em. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment. The piano accompaniment staff maintains the harmonic structure.

V.S.

Coplas improvisadas

Voz

B7 Em B7 Em B7

138

Em C D G B7 Em

143

C D G B7

146

1.

Em B7 Em

149

2.

Requinto

B7 Em

Cue 1 para coplas  
cue 2 para requinto

151

D C G B<sup>7</sup> Em

155

D C G B<sup>7</sup> Em

Anexo 5

Fuga del Rajaleña

# *La Fuga del Rajaleña*

*Rajaleña*

Alex Pastrana

a tres voces

Measures 1-5 of the piece. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is primarily in the right hand, with some accompaniment in the left hand.

Measures 6-9. Measure 6 is marked with a '6' above the staff. The music continues with a more active melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Measures 10-13. Measure 10 is marked with a '10' above the staff. The piece features a complex interplay between the two hands, with the right hand often playing a more melodic line.

Measures 14-17. Measure 14 is marked with a '14' above the staff. The music shows a continuation of the fugue's intricate texture, with various rhythmic patterns.

Measures 18-21. Measure 18 is marked with a '18' above the staff. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

V.S.



22

Musical notation for measures 22-25. The system consists of a treble and bass clef. Measure 22 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 23 continues the treble line with a half note and eighth notes. Measure 24 features a treble staff with a half note and eighth notes, and a bass staff with eighth notes. Measure 25 concludes with a treble staff ending in a quarter rest and a bass staff with eighth notes.

26

Musical notation for measures 26-29. The system consists of a treble and bass clef. Measure 26 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 27 continues the treble line with a half note and eighth notes. Measure 28 features a treble staff with a half note and eighth notes, and a bass staff with eighth notes. Measure 29 concludes with a treble staff ending in a quarter rest and a bass staff with eighth notes.

30

Musical notation for measures 30-34. The system consists of a treble and bass clef. Measure 30 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 31 continues the treble line with a half note and eighth notes. Measure 32 features a treble staff with a half note and eighth notes, and a bass staff with eighth notes. Measure 33 concludes with a treble staff ending in a quarter rest and a bass staff with eighth notes. Measure 34 concludes with a treble staff ending in a quarter rest and a bass staff with eighth notes.

35

Musical notation for measures 35-37. The system consists of a treble and bass clef. Measure 35 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 36 continues the treble line with a half note and eighth notes. Measure 37 concludes with a treble staff ending in a quarter rest and a bass staff with eighth notes.

38

Musical notation for measures 38-41. The system consists of a treble and bass clef. Measure 38 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 39 continues the treble line with a half note and eighth notes. Measure 40 features a treble staff with a half note and eighth notes, and a bass staff with eighth notes. Measure 41 concludes with a treble staff ending in a quarter rest and a bass staff with eighth notes.

42

Musical notation for measures 42-45. The system consists of a treble and bass clef. Measure 42: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 43: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 44: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 45: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2.

46

Musical notation for measures 46-49. The system consists of a treble and bass clef. Measure 46: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 47: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 48: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 49: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2.

50

Musical notation for measures 50-52. The system consists of a treble and bass clef. Measure 50: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 51: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 52: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2.

53

Musical notation for measures 53-55. The system consists of a treble and bass clef. Measure 53: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 54: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2. Measure 55: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has quarter notes G2, B1, D2.

# Improvisación

57 E<sup>7</sup> Am E<sup>7</sup> Am B<sup>7</sup> Em

63 B<sup>7</sup> Em E<sup>7</sup> Am E<sup>7</sup> Am

69 A<sup>7</sup> D D<sup>7</sup> G G<sup>7</sup> C C<sup>7</sup> F

77 C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup> F G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> C

85 G<sup>#07</sup> G<sup>#07</sup> F<sup>07</sup> A<sup>07</sup>

93 C<sup>07</sup> E<sup>b07</sup> Cm Gm D<sup>7</sup> Gm C<sup>#07</sup>/G

101 Dm/E Am/E E<sup>7</sup> Am

105 E<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

108 E<sup>7</sup> Am **D.C y Fine**

 Alex Pastrana

Anexo 6

Tierra Mestiza

# Tierra Mestiza

Alex Pastrana

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for Piano, the middle for Bajo, and the bottom for Bateria. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The score consists of 12 measures, divided into three groups of four measures each. The first system (measures 1-4) shows the Piano part with a melodic line in the right hand and rests in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the Piano part with a more active right hand and rests in the left hand. The third system (measures 9-12) shows the Piano part with a complex right hand line and rests in the left hand. The Bajo and Bateria parts are mostly rests throughout the piece.

5

8

11

Pno.

Bajo

Bat.

13

Pno.

Bajo

Bat.

15

Pno.

Bajo

Bat.

16 **A**

Pno.

Bajo

Bat.

**A** Groove sobre patrón del piano en semicorcheas

$E_b^\Delta$  Groove  $E_b^\Delta$

18

Pno.

Bajo

Bat.

$E_b/D$   $E_b/D$  Cm

21

Pno.

Bajo

Bat.

Cm  $Bbaddb^9$

23

Pno.

Bajo

Bbadd<sup>b</sup>9

Bat.

24

**Puente**

Pno.

Bajo

Bat.

**Puente**

30

Pno.

Bajo

Bat.



36

Pno.

Bajo

Bat.

40

**B**

Pno.

Bajo

**B**

Bat.

42

Pno.

Bajo

Bat.

44

Pno.

Bajo

Bat.

Groove en semicorcheas

46

Pno.

Bajo

Bat.

Tutti Corte

48

**C** Solo bass

Pno.

Bajo

Bat.

**C** Solo bass

Groove sobre patrón del piano en semicorcheas

E<sup>b</sup>Δ

E<sup>b</sup>Δ

50 Cue <sup>7</sup>

Pno.

Bajo

Bat.

Ab<sup>A</sup>/Eb

Ab<sup>A</sup>/Eb

Cue

52 D

Pno.

Bajo

Bat.

D

54

Pno.

Bajo

Bat.

8

**E** **Solo Piano** **Cue**

56  $Bb^7$   $Bb^7$   $Bb^7$   $Bb^7$

Pno. Line Bass

Bajo

Bat.

**F** **Solo batería** **Cue**

60

Pno.

Bajo

Bat.

**G**

66

Pno.

Bajo  $Eb^{\Delta}$   $Eb^{\Delta}$

Bat.

68

Pno.

Bajo

Bat.

Eb/D Eb/D Cm

71

Pno.

Bajo

Bat.

Cm Bbaddb9

73

Pno.

Bajo

Bat.

Bbaddb9

H

H

75

Pno.

Bajo

Bat.

77

Pno.

Bajo

Bat.

Groove en semicorcheas

79

Pno.

Bajo

Bat.

Tutti Corte