

**Composición de cuatro obras a dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos  
del tratamiento armónico**

Proyecto de investigación-creación

Emilio Enrique Atencia Fernández

Director: Jesús David Castillo Acosta

Proyecto de grado modalidad creación de obra artística, período académico 1601 de 2022

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Febrero de 2022

## **Agradecimientos**

Al padre, al hijo y al espíritu santo, por su infinito amor y misericordia a ellos sea la gloria, la honra y el poder, a quienes les debo todo lo que soy. A mi especial tesoro, mi esposa Angélica, por su apoyo incondicional, sin el cual, hubiera sido imposible realizar este proyecto. A mis hijas Valentina y Sofía, por su comprensión y respaldo quienes son una gran motivación e inspiración para mi vida. A los tutores de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia por sus valiosas enseñanzas, en especial a las maestras Daniela Hernández, Luisa Fernanda Arias y los maestros Luis Ramírez y Jesús David Castillo Acosta por su orientación para realizar este proyecto.

## Resumen

El presente documento contiene el proceso de composición de cuatro obras para dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico. El discurso sonoro tiene como aspecto fundamental la exploración del tratamiento armónico como eje temático principal y presenta una metodología desarrollada por fases partiendo de un proceso de revisión documental sobre el origen del vallenato y sus cuatro aires tradicionales, recopilación y análisis de referentes sonoros, creación de melodías y armonías, revisión y ajustes finales.

El proceso creativo de las obras se desarrolla con una investigación y análisis de los referentes sonoros e implementando recursos del tratamiento armónico como las dominantes secundarias, sustituciones tritonales, acordes con agregaciones, préstamos modales, acordes en inversión, clichés armónicos y acordes cuartales para generar nuevos colores y una nueva perspectiva en el discurso musical del vallenato especialmente en el ámbito de la composición e interpretación en el formato tradicional a dos guitarras. Como resultado se presenta la composición los cuatro aires, el primero paseo amoroso, segundo merengue jocoso, tercero son expresivo y cuarto puya briosa con sus respectivas partituras, audios y el documento que soporta todo el proceso investigativo.

***Palabras claves:*** proceso de composición, aires del vallenato, tratamiento armónico.

## Abstract

This document contains the composition process of four songs for two guitars, using the vallenato rhythms and harmonic treatment resources. The fundamental aspect of the sound discourse is the exploration of the harmonic treatment as the main thematic axis and it presents a methodology developed in phases based on a process of historical research on the origin of vallenato and its four traditional airs, compilation and analysis of sound references, creation of melodies and harmonies, revision, adjustments and musical production.

The creative process of the works is developed by conducting an investigation and analysis of the sound references and implementing harmonic treatment resources such as secondary dominants, tritonal substitutions, chords with aggregations, modal loans, inversion chords, harmonic clichés and quartal chords to generate new colors and a new perspective in the musical discourse of vallenato, especially in the field of composition and interpretation in the traditional format with two guitars. As a result, the composition of the four airs is presented, the first amorous paseo, the second playful merengue, the third expressive son and the fourth spirited puya with their respective scores, audios and the document that supports the entire investigative process.

**Keywords:** process of composing, rhythms vallenato, harmonic treatment.

## Tabla de contenidos

Introducción .....	11
Justificación .....	12
Objetivo general.....	14
Objetivos específicos .....	14
Planteamiento temático.....	15
Marco teórico.....	17
Desarrollo metodológico.....	22
Proceso creativo .....	24
Paseo amoroso.....	35
Merengue jocoso.....	37
Son expresivo.....	39
Puya briosa.....	40
Conclusiones.....	71
Referencias.....	73
Anexos .....	76

## Lista de figuras

Figura 1. Análisis armónico y melodía de “La casa en el aire”.....	26
Figura 2. Acompañamiento armónico de” La casa en el aire”. .....	27
Figura 3. Análisis armónico y melodía "La Molinera".....	28
Figura 4. Acompañamiento armónico de "La Molinera".....	29
Figura 5. Análisis Armónico y melodía de "Alicia adorada". .....	30
Figura 6. Acompañamiento armónico de "Alicia adorada". .....	31
Figura 7. Análisis armónico y melodía de "Mi pedazo de acordeón".....	32
Figura 8. Acompañamiento armónico de "Mi pedazo de acordeón". .....	33
Figura 9. Melodía a una voz "Paseo amoroso". .....	35
Figura 10.Melodía con sextas "Paseo amoroso". .....	36
Figura 11.Acompañamiento armónico "Paseo amoroso". .....	36
Figura 12.Matices y dinámicas "Paseo amoroso". .....	37
Figura 13.Melodía a una voz "Merengue jocoso".....	37
Figura 14.Acompañamiento armónico "Merengue jocoso". .....	38
Figura 15.Matices y dinámicas "Merengue jocoso". .....	38
Figura 16.Melodía a una voz "Son expresivo". .....	39
Figura 17. Acompañamiento armónico "Son expresivo". .....	39
Figura 18.Matices y dinámicas "Son expresivo". .....	40
Figura 19.Melodía a una voz "Puya briosa". .....	40
Figura 20.Acompañamiento armónico "Puya briosa". .....	41
Figura 21.Matices y dinámicas "Puya briosa". .....	41
Figura 22.Melodía de referencia de “La casa en el aire”. .....	42

Figura 23.Melodía en la introducción del "Paseo amoroso".....	42
Figura 24. Melodía parte A del "Paseo amoroso".....	42
Figura 25.Melodía parte B del "Paseo amoroso".....	43
Figura 26.Melodía parte C del "Paseo amoroso".....	43
Figura 27.Melodía de referencia de "La molinera".....	43
Figura 28.- Melodía en la introducción del "Merengue jocoso".....	44
Figura 29. Melodía parte A del "Merengue jocoso".....	44
Figura 30.Melodía parte B del "Merengue jocoso". .....	44
Figura 31.Melodía parte C del "Merengue jocoso". .....	44
Figura 32. Melodía de referencia "Alicia adorada". .....	45
Figura 33.Melodía en la introducción del "Son expresivo".....	45
Figura 34.Melodía parte A del "Son expresivo".....	45
Figura 35.Melodía parte B del "Son expresivo". .....	45
Figura 36.Melodía parte C del "Son expresivo". .....	45
Figura 3.Melodía de referencia de "Mi pedazo de acordeón".....	46
Figura 38. Melodía en la introducción de la "Puya briosa". .....	46
Figura 39.Melodía parte A de la "puya briosa". .....	46
Figura 40. Melodía parte B de la "Puya briosa". .....	47
Figura 41.Melodía parte C de la "Puya briosa". .....	47
Figura 42.Dominantes secundarias ejemplo 1 "Paseo amoroso".....	48
Figura 43.Dominantes secundarias ejemplo 2 "Paseo amoroso".....	48
Figura 44.Dominantes secundarias ejemplo 3 "Paseo amoroso".....	49
Figura 45.Dominantes secundarias ejemplo 4 "Paseo amoroso".....	49

Figura 46.Dominantes secundarias ejemplo 1 "Merengue jocoso".	49
Figura 47.Dominantes secundarias ejemplo 2"Merengue jocoso".	50
Figura 48.Dominantes secundarias ejemplo 3"Merengue jocoso".	50
Figura 49.Dominantes secundarias ejemplo 1 "Son expresivo".	51
Figura 50.Dominantes secundarias ejemplo 2"Son expresivo".	51
Figura 51.Sustitución tritonal ejemplo 1 "Paseo amoroso".	52
Figura 52.Sustitución tritonal ejemplo 1"Merengue jocoso".	52
Figura 53.Sustitución tritonal ejemplo 2 "Merengue jocoso".	53
Figura 54.Sustitución tritonal ejemplo 3 "Merengue jocoso".	53
Figura 55.Sustitución tritonal ejemplo 1 "Son expresivo".	54
Figura 56.Sustitución tritonal ejemplo 3 "Son expresivo".	54
Figura 57.Sustitución tritonal ejemplo 1 "Puya briosa".	55
Figura 58.Acorde mayor maj 7 "Paseo amoroso".	56
Figura 59.Acorde mayor 7 "Paseo amoroso".	56
Figura 60.Acorde mayor 7(#5) "Paseo amoroso".	56
Figura 61.Acorde menor 7 "Paseo amoroso".	57
Figura 62.Acorde menor 7b5 "Paseo amoroso".	57
Figura 63.Acorde menor con 11 "Paseo amoroso".	57
Figura 64.Acorde mayor maj 7 "Merengue jocoso".	58
Figura 65.Acorde mayor 7 "Merengue jocoso".	58
Figura 66.Acorde mayor con 9 "Merengue jocoso".	59
Figura 67.Acorde mayor con 13 "Merengue jocoso".	59
Figura 68.Acorde menor 7 "Merengue jocoso".	59

Figura 69.Acorde menor 7b5 "Merengue jocoso".	60
Figura 70.Acorde mayor maj 7 "Son expresivo".	60
Figura 71.Acorde mayor 7 "Son expresivo".	61
Figura 72.Acorde mayor con 9 y 13.	62
Figura 73.Acorde menor 7 "Son expresivo".	62
Figura 74.Acorde menor 7b5 "Son expresivo".	63
Figura 75.Acorde mayor maj 7 "Puya briosa".	63
Figura 76.Acorde mayor 7 "Puya briosa".	63
Figura 77.Acorde mayor con 9 "Puya briosa".	64
Figura 78.Acorde mayor con 13 "Puya Briosa".	64
Figura 79.Acorde -9 o -11 "Puya briosa".	65
Figura 80.Acorde mayor 7 "Préstamo modal".	65
Figura 81.Acorde D/F# "Paseo amoroso".	66
Figura 82.Acorde B-7/F# "Paseo amoroso".	66
Figura 83.Acorde D/C "Paseo amoroso".	66
Figura 84.Acorde D/A "Merengue jocoso".	67
Figura 85.Cliché ejemplo 1 "Paseo amoroso".	67
Figura 86.Cliché ejemplo 2 "Paseo amoroso".	68
Figura 87.Acorde cuartal ejemplo 1 "Merengue jocoso".	68
Figura 88.Acorde cuartal ejemplo 2 "Merengue jocoso".	69
Figura 89.Acorde cuartal "Son expresivo".	69
Figura 90.Acorde cuartal "Puya briosa".	70

### **Lista de tablas**

Tabla 1. Fases del proceso creativo y de investigación. ....	23
Tabla 2. Recursos armónicos de "La casa en el aire" . ....	26
Tabla 3. Recursos armónicos de "La molinera".....	28
Tabla 4. Recursos armónicos de "Alicia adorada".....	30
Tabla 5. Recursos armónicos de "Mi pedazo de acordeón".....	32
Tabla 6. Relación armónica de los aires vallenatos. ....	33
Tabla 7. Esquema de la obra "Aires vallenatos para dos guitarras" . ....	34

## Introducción

El vallenato es una de las músicas más representativas del caribe colombiano reconocido como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO en el año 2015. Sus letras son poéticas y narran las historias cotidianas de la región, presenta cuatro ritmos o aires fundamentales: paseo, merengue, son y puya. Cada uno de estos aires contiene dinámicas muy variadas en cuanto a los recursos de agógica, el carácter y la interpretación, lo que es un atractivo para la investigación, la composición y el estudio (Muñoz, 2012).

En el presente proyecto de investigación-creación se evidencia desde el título el proceso de composición de cuatro obras a dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico como eje temático principal, es pertinente porque hace posible que se genere una nueva perspectiva en la manera de realizar las combinaciones armónicas en las composiciones de la música vallenata especialmente en el formato pionero y tradicional para dos guitarras, sirviendo de base para futuras investigaciones sobre el tema y contribuyendo a la difusión de una de las músicas más representativas de Colombia, el vallenato (Aponte, 2011). Se realiza un análisis armónico de cada aire, sus características y diferencias, utilizando como referencia las obras de reconocidos compositores de la música vallenata para desarrollar el proceso compositivo. La estructura del texto presenta tres capítulos fundamentales, el primero expone la información general del proyecto; el segundo contiene el marco teórico que muestra el contexto histórico del vallenato, un análisis armónico de los referentes artísticos consultados para realizar las composiciones y el desarrollo metodológico por fases en todo el proceso creativo; el tercero presenta el proceso creativo de las obras explicando los recursos del tratamiento armónico que se implementaron para desarrollar el discurso musical (Herrera, 1995).

## **Justificación**

La presente propuesta es pertinente porque realiza un aporte en el ámbito de la música debido a que permite realizar una experimentación armónica en el proceso compositivo de cuatro obras para dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico. Este ejercicio contribuye a la preservación del vallenato y sus aires tradicionales en formato de guitarras, y también, a la evolución sonora del género presentando combinaciones armónicas que se diferencian de la armonía tradicional del vallenato. El vallenato a lo largo de la historia no se ha interpretado solamente en el formato tradicional de: acordeón, caja y guacharaca, sino que inicialmente fue interpretado en guitarras, y actualmente en diversos formatos instrumentales (Seña, 2005).

La creación de esta obra también es pertinente porque contribuye al campo de la interpretación y composición del vallenato, implementando técnicas de armonización que permiten experimentar nuevos colores en el discurso musical del género vallenato en guitarras, pero también se pueden aplicar a los otros formatos instrumentales; además, porque aporta al campo de las artes, como base documental para futuras investigaciones y en el ámbito de la composición musical de los cuatro aires tradicionales del vallenato: paseo, son, merengue y puya (Bermúdez, 2018).

Finalmente, esta propuesta es pertinente porque fortalece el proceso de formación integral del autor en el ámbito de la investigación y la composición musical, también se convierte en un recurso importante para el programa de música de la UNAD en su labor formadora que dignifica la profesión de los músicos en Colombia. La pertinencia de esta propuesta se alinea con las políticas del proyecto académico pedagógico solidario de la UNAD, que busca promover el desarrollo cultural y la proyección social de las comunidades, generando aportes como la

presente propuesta, que contribuyen a la protección y salvaguardia de las músicas colombianas como el vallenato y su relevancia en el ámbito musical, social, cultural y académico de las regiones en Colombia y a nivel internacional (UNAD, 2011).

### **Objetivo general**

Componer cuatro obras a dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico para enriquecer el discurso sonoro.

### **Objetivos específicos**

Identificar los aspectos armónicos relevantes en los aires del vallenato por medio de un análisis armónico tomando como referencia composiciones de Alejandro Durán, Juancho Polo Valencia y Rafael Escalona, para desarrollar el discurso musical.

Seleccionar los referentes sonoros en formato tradicional de acordeón y de guitarras a través de un análisis auditivo para que sirvan de base en el proceso compositivo de la obra.

Comparar los recursos armónicos utilizados en los referentes sonoros para realizar un ejercicio de exploración armónica en la nueva obra utilizando recursos del tratamiento armónico.

Estructurar la creación de las cuatro obras para dos guitarras por medio de los aires vallenatos y recursos del tratamiento armónico como las dominantes secundarias, sustituciones tritonales, acordes con agregaciones, préstamos modales, acordes en inversión, clichés armónicos y acordes cuartales, reemplazando los acordes fundamentales para enriquecer el discurso sonoro.

### **Planteamiento temático**

La presente propuesta se inscribe dentro del énfasis de composición y arreglos musicales del programa de música de la Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades de la UNAD. El propósito principal de este proyecto es componer cuatro obras a dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico, presenta los cuatro aires tradicionales del vallenato: paseo, merengue, son y puya, utilizando como eje temático principal el tratamiento armónico con los siguientes recursos para desarrollar el discurso musical: dominantes secundarias, sustituciones tritonales, acordes con agregaciones, préstamos modales, acordes en inversión, clichés armónicos y acordes cuartales (Herrera, 1995).

El proceso compositivo va acompañado de una investigación y análisis armónico en algunas composiciones de los maestros Rafael Escalona e interpretadas en los aires de paseo y merengue por Bovea y sus vallenatos, y de Alejo Durán y Juancho Polo valencia en los aires de puya y son. Estas obras son los referentes sonoros para desarrollar el discurso musical de las nuevas composiciones sobre la base del vallenato tradicional y de esta forma realizar el proceso de exploración armónica para exponer los cuatro aires tradicionales de la siguiente manera, el primero: paseo amoroso, segundo: merengue jocosos, tercero: son expresivo, y cuarto: puya briosa (Pinedo, 2015).

Los aires vallenatos presentan diferentes dinámicas especialmente rítmicas y melódicas, lo que permite realizar una experimentación armónica por ser el componente menos abordado en la música vallenata tradicional y de esta manera componer cuatro obras para dos guitarras, utilizando los aires vallenatos y los recursos del tratamiento armónico ya mencionados para enriquecer el discurso sonoro del género. Existen otras evidencias de investigación en torno a la historia de la música vallenata como la realizada por Aponte (2011) en su obra La historia del

vallenato: discursos hegemónicos y disidentes, que busca evidenciar e interpretar los discursos políticos que se filtran en la vallenatología en los años setenta, el libro Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata de Araujo (1973) es un referente histórico muy importante que trata sobre la relevancia del mestizaje en la formación del formato típico instrumental del vallenato y la fundación del festival de la leyenda vallenata realizado en Valledupar, la investigación de Pinedo (2015) que muestra los datos cronológicos que sustentan la importancia de la guitarra en la música tradicional vallenata, y el proyecto de Bermúdez (2018) contexto histórico y elementos rítmico-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en guitarra, que elabora un método de aprendizaje proponiendo algunos conceptos de ejecución del vallenato en guitarra.

Por todas las consideraciones expuestas este proyecto se desarrolla a través de la siguiente pregunta problema:

¿Cómo componer cuatro obras para dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico para enriquecer el discurso sonoro?

### **Marco teórico**

El origen del vallenato data de finales del siglo XIX específicamente en la provincia del Valle de Upar y Padilla, a lo que hoy se le conoce como parte de los departamentos de Cesar, Magdalena y La Guajira que con el pasar del tiempo se extendió por el resto de la Costa caribe colombiana, esto se produce por la mezcla cultural y social que ocurre en la región caribe, y que está relacionada directamente con el proceso de mestizaje en Colombia. En el formato instrumental el acordeón y las guitarras son de origen europeo, la caja de origen africano y la guacharaca de origen indígena. El vallenato tiene una gran influencia de la cumbia, la gaita y los ritmos africanos, la expansión de la gaita por la región, permitió la incorporación del acordeón en el formato instrumental vallenato, y su recorrido por la región desde Riohacha (Samper, 2003).

Según la investigación realizada por Consuelo Araujo plantea que el vallenato puede subdividirse en tres grandes escuelas que tienen límites geográficos diferentes a lo largo de la costa caribe colombiana, su forma de interpretar el vallenato cambia de acuerdo a la región, estas escuelas son: El vallenato-vallenato, que se limita al norte desde la ciudad de Riohacha, capital del departamento y se extiende a lo largo de todos los pueblos al sur como Fonseca, San Juan del Cesar, El Molino, Villanueva y Urumita; al sur con Becerril, al oriente con Codazzi y al occidente con El Copey. La ciudad más importante de esta región en cuanto a las actividades musicales es la capital del Cesar, Valledupar. Los principales exponentes de esta escuela musical son: Francisco Moscote más conocido como Francisco “El Hombre”, Emiliano Zuleta, Chico Bolaño, Lorenzo Morales y Rafael Escalona (Araujo, 1973). El vallenato-bajero, esta región presenta gran parte del departamento del Magdalena, Bolívar y Cesar. Comienza al norte en Santa Marta, capital de Magdalena, continúa por todo el departamento hasta llegar al sur a los municipios El Banco, y Tamalameque que forma parte del Cesar. En el sector occidental están

las poblaciones de Plato, Tenerife, y Magangué y en la zona oriental limita con Caracolcito y El Copey. Los principales exponentes de esta escuela vallenata son: Alejandro Durán, Juancho Polo Valencia, Abel Antonio Villa, Pacho Rada y Náfer Durán (Ramos, 2014). El vallenato-sabanero, se ubica en el departamento de Bolívar, Sucre y Córdoba, esta escuela musical es la más grande geográficamente de las tres porque inicia al norte desde San Jacinto, luego llega a Ayapel y Planeta Rica en el sur, al oriente limita con Gramalote y al occidente con Lórica. Según la investigación de Araujo las tres escuelas tienen el mismo origen en el vallenato y solamente varían en cada región en aspectos como los temas, el aire o ritmo musical, y la morfología de las estrofas y versos (López, 2016).

Según Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa en su libro “Cultura Vallenata”, afirma que el término vallenato proviene de la transformación de una frase muy utilizada antiguamente por las personas oriundas de Valledupar donde se presentaban ante los demás como “natos del Valle” y que al simplificar esta expresión dio origen a la palabra “Vallenato”. También aclara que el primer registro de esta palabra se dio hacia el año 1531, veinte años antes de la fundación del Valle de Upar que terminó simplificándose también en “Valledupar”. Luego de reconocer todos estos elementos en cada una de las tres culturas (Afro, indígena y española) ocurrió un mestizaje que dejó como resultado una variedad de subgéneros musicales que dieron origen a los cuatro aires del folclor vallenato que se mantienen en la actualidad: paseo, son, merengue y puya. El escenario en el cual se interpretaba el género inicialmente eran las parrandas, las cumbiambas, fiestas y merengues, en donde se relacionaban las tres clases sociales predominantes de la época: los grandes hacendados o criollos, sus trabajadores y las personas en busca de trabajo (Hinojosa, 1992).

La música vallenata presenta cuatro aires fundamentales, el paseo es el aire más popular,

su dinámica rítmica es muy amplia en cuanto a la interpretación y tempo que puede ser rápido o lento, se escribe en compás de cuatro cuartos o dos medios, presenta influencias africanas, europeas e indígenas, sus letras expresan originalmente de forma espontánea las historias y leyendas de la región. Este aire es propio de la escuela vallenato-vallenato es el más joven de los cuatro aires, recibe este nombre a mediados del siglo xx, es de carácter romántico, melancólico, político, religioso, laboral, entre otros, sus estrofas presentan estructuras con diferente número de versos. Entre los principales paseos vallenatos se destacan: la gota fría, la casa en el aire, el testamento, Matilde Lina, ausencia sentimental, 039, el cantor de Fonseca, Nido de amor, sin medir distancias, fantasía, muere una flor, luna Sanjuanera, mi hermano y yo, señora, entre otros (Bermúdez, 2018). El son es un ritmo más pausado y lento, es como un lamento que narra en sus historias dramas nostálgicos, está escrito en compás de dos medios o dos cuartos, donde se usa de manera más marcada los bajos del acordeón en ritmo de corcheas, su principal exponente fue Alejandro Durán. El son nació en la escuela del vallenato bajero cuyo epicentro fue El Paso, Cesar y posteriormente se difundió por las demás escuelas de la región, las letras de los sones son sentimentales, cuentan las historias románticas o algunas veces tristes de sus compositores, es un poco más libre en su organización de versos y número de sílabas que el merengue. Entre los sones más reconocidos están: Alicia adorada de Juancho polo Valencia, Fidelina y altos del rosario de Alejandro Durán, Ay hombre del cantautor Jorge Celedón, entre otros (Muñoz, 2012). El merengue se cree que es el aire más antiguo del vallenato porque cuentan que en la época de la independencia de Colombia ya se cantaban merengues, la palabra merengue proviene del vocablo muserengue, nombre de una de las culturas africanas que llegó a la costa atlántica. Está escrito en compás de seis octavos es uno de los aires más complejos y originales, su ritmo es rico en melodías con un carácter alegre, juguetón, picaresco, es más lento que la puya. Entre los

principales merengues se destacan: la vieja sara, honda herida, la maye, la brasilera y la molinera de Rafael Escalona, el viejo miguel de Adolfo Pacheco, el bozal de Leandro Díaz, mírame fijamente de Tobías Enrique Pumarejo, el polvorete de Manuel Antonio González (Tafur y Pizano, 2016). La puya es el aire de mayor grado de dificultad interpretativa, por ser el ritmo más rápido de todos, que imita con sus melodías el canto de las aves, se necesita gran destreza y técnica para interpretarlo, está escrito en compás seis octavos, su armonía se desarrolla básicamente con los acordes de tónica, dominante y subdominantes sin reemplazos. La puya y el merengue son similares en ritmo y armonía, se diferencian en el acordeón en la melodía, velocidad y marcación de los bajos y en su tempo más rápido, sus letras abarcan mayormente temáticas de animales y del campo, es común escuchar en su interpretación un solo de cada uno de los instrumentos del formato típico del vallenato (acordeón, caja y guacharaca). Entre las principales puyas se destacan: Mi pedazo de acordeón y la puya vallenata de Alejandro Durán, cuando el tigre está en la cueva del compositor Juan Muñoz e interpretada por el acordeonero Nicolás “Colacho” Mendoza, entre otros (Bermúdez, 2018).

La presencia de la guitarra en la música vallenata comienza a mediados del siglo XX debido al movimiento migratorio cultural y social de la época en la región caribe, Ciénaga como ciudad de gran importancia en la economía agrícola fue un epicentro donde se integraron las músicas del interior y el exterior del país. El formato instrumental en el vallenato inicialmente eran dos guitarras y la guacharaca cuyo intérprete también ejercía el rol de cantante. En la década de los años cuarenta aparecen las primeras grabaciones vallenatas en guitarra con el maestro Guillermo Buitrago interpretando la gota fría del compositor Emiliano Zuleta Vaquero y el tema las cosas de las mujeres, a él se le considera el pionero de la música vallenata en formato trío, dos guitarras y una guacharaca (Samper, 2003). Entre los principales exponentes del vallenato en

guitarra se destaca el maestro Guillermo Buitrago conocido como “el jilguero de la sierra nevada de Santa Marta”, compositor y cantante vallenato nacido en Ciénaga el 1 de abril de 1920, entre sus interpretaciones además de las suyas, con mucha gracia y picante, hizo famosas las obras de reconocidos compositores e intérpretes como Rafael Escalona y Emiliano Zuleta. Murió en Ciénaga el 19 de abril de 1949. El maestro Julio Bovea, cantante y guitarrista nacido en Santa Marta en 1939 llevó el vallenato de la región caribe al interior del país y al exterior, integró el trío de Buitrago posteriormente se retira formando el trío de música vallenata llamado Bovea y sus vallenatos junto a Ángel fontanilla en la guitarra y Alberto Fernández en el canto y la guacharaca, su repertorio eran las canciones de Escalona y Julio Erazo principalmente. Murió en Bogotá el 11 de septiembre de 2009. (Pinedo, 2015).

### **Desarrollo metodológico**

La creación de las obras se desarrolla por fases de acuerdo a las disposiciones técnicas de la investigación académica. Estas fases van desde la recopilación y análisis de partituras y material auditivo hasta la creación de los aires implementando técnicas de composición como: recursos del tratamiento armónico, creación de melodías a una y dos voces, y técnicas de orquestación e instrumentación. En el transcurso de cada fase se presenta el paso a paso de todo el proceso compositivo, elección de referentes sonoros, creación de melodías y armonías, aplicación de dinámicas, matices, y otros recursos para el desarrollo del discurso musical.

Este proyecto de investigación-creación desarrolla un ejercicio de exploración a través del eje temático armónico para experimentar nuevas sonoridades en el discurso armónico del género vallenato y sus cuatro aires tradicionales en formato de dos guitarras. El proceso compositivo presenta una constante evolución en cada fase para ajustar los recursos musicales implementados y de esta manera lograr el equilibrio integral de la obra, no solo en su enfoque armónico sino también en el aspecto rítmico y melódico.

**Tabla 1.** *Fases del proceso creativo y de investigación.*

<b>Fases</b>	<b>Actividades</b>
Fase 1	Investigar sobre el contexto histórico del vallenato y sus aires tradicionales.
Fase 2	Recopilar y analizar material auditivo y partituras de los aires vallenatos (paseo, son, merengue y puya) en formato tradicional (acordeón, caja, guacharaca) y de guitarras.
Fase 3	Crear la melodía y acompañamiento armónico de un paseo vallenato.
Fase 4	Crear la melodía y acompañamiento armónico de un merengue vallenato.
Fase 5	Crear la melodía y acompañamiento armónico de un son vallenato.
Fase 6	Crear la melodía y acompañamiento armónico de una puya vallenata.
Fase 7	Revisión y ajustes finales de la obra.

### **Proceso creativo**

El proceso creativo de esta obra se fundamenta en el deseo de realizar un ejercicio de exploración armónica en los aires del vallenato debido a que hacen parte de la música tradicional en la región caribe. Las características de estos aires permiten experimentar con nuevas sonoridades, utilizando los recursos del tratamiento armónico en el formato pionero del género que es el dueto de guitarras, para generar nuevas sonoridades en el discurso musical y de esta manera captar la atención del oyente. Para desarrollar el discurso musical se realiza un análisis armónico a cuatro obras reconocidas del vallenato, una por cada aire musical, que sirven de base para el ejercicio de creación de melodías y armonización de las nuevas obras, de esta manera conseguir el resultado sonoro deseado, posteriormente se presenta una propuesta de creación de melodías y armonías con ideas propias teniendo en cuenta los referentes auditivos y algunos recursos del tratamiento armónico.

Dentro del proceso de análisis armónico de las obras se realiza el cifrado americano y analítico identificando las estructuras cordales, los recursos armónicos empleados y su relación funcional. Partiendo de las progresiones armónicas utilizadas en los referentes sonoros y sus principales ideas melódicas y rítmicas, se realiza un ejercicio de exploración armónica empleando recursos como las dominantes secundarias, acordes con agregaciones, préstamos modales, sustituciones tritonales, clichés armónicos, acordes cuartales, de esta manera experimentar con nuevas sonoridades en el proceso compositivo en el formato tradicional a dos guitarras.

A continuación, se presenta el análisis armónico de cuatro obras reconocidas del vallenato que sirven de base para el ejercicio posterior de creación de melodías y armonización de las nuevas obras:

## **Aire de paseo**

Para realizar el proceso compositivo de este aire vallenato se toma como referencia el paseo vallenato “La casa en el aire” del maestro Rafael Escalona. Esta obra en el aire de paseo vallenato está en la tonalidad de re mayor, en compás cuatro cuartos, con un tempo de negra ochenta y dos. Está desarrollada en ciento cuarenta y dos compases, su armonía es tonal utilizando los acordes de tónica y dominante con cadencia auténtica en toda la obra. El formato instrumental es Voz líder, Voz coro, guitarra puntera, guitarra marcante, caja, guacharaca, timbal y bajo eléctrico. Su textura es homofónica con una melodía y acompañamiento. El aspecto rítmico es dinámico debido al contraste entre los instrumentos armónicos y melódicos (guitarras) con los de percusión (Caja, guacharaca, congas y timbal). En el aspecto tímbrico es importante resaltar la combinación de instrumentos de origen asiático y desarrollo europeo (guitarras), africano (La caja, las congas) americanos (timbal) e indígena (La guacharaca). El carácter de esta obra expresa en su lírica las anécdotas de la región y las anécdotas románticas del compositor. En cuanto a su morfología presenta una forma ternaria de A (Estrofa), B (Coro), C (Puente), que se repiten durante el desarrollo de la obra. La parte A, está precedida por una introducción y finaliza con una pequeña coda con cadencia auténtica.

**Tabla 2.** Recursos armónicos de "La casa en el aire".

<b>La casa en el aire en D, de Rafael Escalona</b>	
Progresiones funcionales	I – V / V – I
Dominantes secundarias	No aplica
Sustitutos tritonales	No aplica
Acordes con agregaciones	No aplica
Préstamos modales	No aplica

**Figura 1.** Análisis armónico y melodía de "La casa en el aire".

Score

## LA CASA EN EL AIRE

Paseo

Rafael Escalona  
Bovea y sus vallenatos

♩ = 82

Guitarra

Parte A

D I A V

Parte B

3 D A D

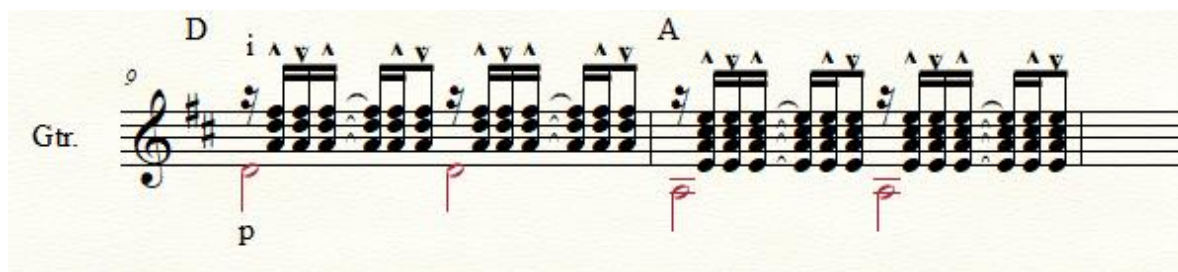
I V I

6 A D A D

V I V I

En esta imagen se observa que la obra se desarrolla con una progresión armónica funcional utilizando los acordes de tónica y dominante.

**Figura 2.** Acompañamiento armónico de "La casa en el aire".



La letra i quiere decir dedo índice, p pulgar, y el signo ^ indica que se toca el acorde con el índice hacia arriba, y v hacia abajo.

### **Aire de merengue**

Para realizar el proceso compositivo de este aire vallenato se toma como referencia el merengue vallenato "La Molinera" del maestro Rafael Escalona. Esta obra en el aire de merengue vallenato está en la tonalidad de sol mayor, en compás seis octavos, con un tempo de negra con puntillo ciento doce. Está desarrollada en ciento setenta y nueve compases, su armonía es tonal utilizando los acordes de tónica y dominante con cadencia auténtica en toda la obra. El formato instrumental es Voz líder, Voces coro, guitarra puntera, guitarra marcante, y guachara. Su textura es homofónica con una melodía y acompañamiento. El aspecto rítmico es estable, se mantiene el mismo patrón en toda la obra debido al contraste entre las guitarras y la guacharaca. En el aspecto tímbrico es importante resaltar la combinación de instrumentos cordófonos de origen asiático y desarrollo europeo como las guitarras e instrumentos indígenas (La guacharaca). El carácter de esta obra expresa en su lírica las anécdotas de la región, la historia de amor del compositor y destaca la importancia de las guitarras puntera y marcante como instrumentos pioneros en el vallenato para desarrollar el discurso musical y transmitir los sentimientos del compositor. En cuanto a su morfología presenta una forma ternaria de A

(Estrofa), B (Coro), C (Puente), que se repiten durante el desarrollo de la obra. La parte A está precedida por una introducción y finaliza con una pequeña coda con cadencia auténtica.

**Tabla 3.** Recursos armónicos de "La molinera".

<b>La molinera en G, de Rafael Escalona</b>	
Progresiones funcionales	I – V / V – I
Dominantes secundarias	No aplica
Sustitutos tritonales	No aplica
Acordes con agregaciones	No aplica
Préstamos modales	No aplica

**Figura 3.** Análisis armónico y melodía "La Molinera".

Score

## LA MOLINERA

Merengue

Rafael Escalona  
Bovea y sus vallenatos

♩. = 112

Parte A

Guitarra

G I D V

7

Gtr.

G I

13

Gtr.

D V Parte B G I

19

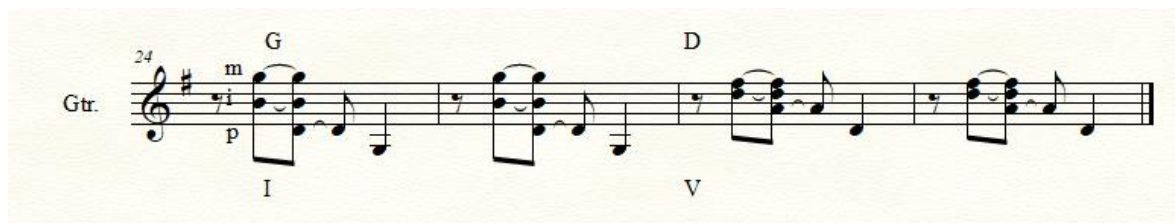
Gtr.

D V G I

The image shows a musical score for the piece 'La Molinera' by Rafael Escalona. It features four staves of music. The first staff is for the guitar, showing a melody in G major with a 3/8 time signature and a tempo of 112. The melody is divided into 'Parte A' (measures 1-6) and 'Parte B' (measures 13-19). Chord progressions are indicated below the notes: G-I-D-V for the first part and D-V-G-I for the second part. The second and third staves are for guitar solo, showing a similar melody with chord progressions G-I and D-V-G-I respectively. The fourth staff is another guitar solo with chord progressions D-V-G-I. The score is titled 'LA MOLINERA Merengue' and is attributed to Rafael Escalona and Bovea y sus vallenatos.

En esta imagen se observa que la obra se desarrolla con una progresión armónica funcional utilizando los acordes de tónica y dominante.

**Figura 4.** Acompañamiento armónico de "La Molinera".



Las estructuras cordales se presentan en estado fundamental marcando el bajo sincopado. La letra i quiere decir dedo índice, m medio, p pulgar.

### **Aire de son**

Para realizar el proceso compositivo de este aire vallenato se toma como referencia el paseo vallenato “Alicia adorada” del maestro Juancho Polo Valencia. Esta obra en el aire de son vallenato está en la tonalidad de re mayor, en compás dos medios, con un tempo de blanca sesenta. Está desarrollada en ciento cuarenta y dos compases, su armonía es tonal utilizando los acordes de tónica, dominante y subdominante con cadencias auténtica y plagal en toda la obra. El formato instrumental es Voz, acordeón, caja, guacharaca, congas, timbal, bajo eléctrico. Su textura es homofónica con una melodía y acompañamiento. El aspecto rítmico es dinámico debido al contraste entre los instrumentos armónicos y melódicos (Acordeón, Bajo) con los de percusión (Caja, guacharaca, congas y timbal). En el aspecto tímbrico es importante resaltar la combinación de instrumentos de origen europeo (Acordeón), estadounidense (bajo eléctrico), africano (La caja y congas) e indígena (La guacharaca). El carácter de esta obra expresa en su lírica las anécdotas de la región y las historias de amor del compositor en su contexto cultural. En cuanto a su morfología presenta una forma ternaria de A (Estrofa), B (Coro), C (Puente), que se repiten durante el desarrollo de la obra. La parte A, funciona también como introducción y finaliza con una pequeña coda con cadencia auténtica.



**Figura 6.** Acompañamiento armónico de "Alicia adorada".



Se crearon estructuras cordales en estado fundamental utilizando arpeggios.

### **Aire de puya**

Para realizar el proceso compositivo de este aire vallenato se toma como referencia la puya vallenata “Mi pedazo de acordeón” del maestro Alejo Durán. Esta obra en el aire de puya vallenata está en la tonalidad de do mayor, en compás seis octavos, con un tempo de negra con puntillo ciento dieciséis. Está desarrollada en ciento setenta compases, su armonía es tonal utilizando los acordes de subdominante, tónica y dominante con cadencias plagal y auténtica en toda la obra. El formato instrumental es Voz líder, Voz coro (animador), acordeón, caja, guachara, bajo eléctrico. Su textura es homofónica con una melodía y acompañamiento. El aspecto rítmico es dinámico debido al contraste entre los instrumentos armónicos y melódicos (Acordeón, Bajo) con los de percusión (Caja y guacharaca). En el aspecto tímbrico es importante resaltar la combinación de instrumentos de origen europeo (Acordeón), estadounidense (bajo eléctrico), africano (La caja) e indígena (La guacharaca). El carácter de esta obra expresa en su lírica las anécdotas de la región y la importancia del acordeón como instrumento para transmitir los sentimientos del compositor. En cuanto a su morfología presenta una forma ternaria de A (Estrofa), B (Coro), C (Puente), que se repiten durante el desarrollo de la obra. La parte A, funciona también como introducción y finaliza con una pequeña coda con cadencia auténtica.

**Tabla 5.** Recursos armónicos de "Mi pedazo de acordeón".

<b>Mi pedazo de acordeón en C, Alejo Durán</b>	
Progresiones funcionales	I – V / V – I / I – V – IV – I
Dominantes secundarias	No aplica
Sustitutos tritonales	No aplica
Acordes con agregaciones	No aplica
Préstamos modales	No aplica

**Figura 7.** Análisis armónico y melodía de "Mi pedazo de acordeón".

Score

## MI PEDAZO DE ACORDEÓN

Puya

Alejo Durán  
Alejo Durán

♩. = 116

Guitarra

C I G C

Gtr.

6 F C G C F C  
IV I V I IV I

Gtr.

12 G C  
V I

The image shows a musical score for the piece 'Mi pedazo de acordeón' by Alejo Durán. It features three staves of guitar accompaniment. The first staff, labeled 'Guitarra', shows a melodic line with chords C, G, and C. The second staff, labeled 'Gtr.', shows a rhythmic accompaniment with chords F, C, G, C, F, and C. The third staff, also labeled 'Gtr.', shows a continuation of the accompaniment with chords G and C. The score includes a tempo marking of 116 beats per minute and a key signature of one sharp (F#).

En esta imagen se observa que la obra se desarrolla con una progresión armónica funcional utilizando los acordes de tónica, subdominante y dominante.

En el acompañamiento armónico se crearon estructuras cordales en estado fundamental utilizando arpeggios debido a la importancia de la marcación de los bajos en el acordeón:

**Figura 8.** Acompañamiento armónico de "Mi pedazo de acordeón".



La composición de las cuatro obras a dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico presenta un discurso de relación armónica en el desarrollo de sus aires utilizando tonalidades vecinas, y teniendo en cuenta la disposición técnica más apropiada en la guitarra para usar los bajos con cuerdas al aire para el desarrollo del discurso musical como se muestra a continuación:





**Tabla 6.** Relación armónica de los aires vallenatos.

<b>Aire</b>	Paseo amoroso	Merengue jocoso	Son expresivo	Puya briososa
<b>Tonalidad</b>	G	D	A	G
<b>Función</b>	I	V	V/V	I

Para realizar esta relación armónica se tuvo en cuenta no solo el criterio de las tonalidades vecinas sino también las tonalidades que permiten una disposición técnica más apropiada en la guitarra para implementar un acompañamiento armónico utilizando los bajos con cuerdas al aire simultáneamente en el discurso musical. Durante el desarrollo del proceso creativo de la obra se realizaron diferentes cambios no solo en la elección del eje temático central

sino también en el formato instrumental, se probaron diferentes propuestas a través de la experimentación y la exploración, para determinar el enfoque principal de tratamiento armónico en el formato instrumental de dos guitarras.

**Tabla 1.** Esquema de la obra "Aires vallenatos para dos guitarras".

<b>Aire</b>	<b>Tonalidad</b>	<b>Carácter</b>	<b>Tempo</b>
1. Paseo	G	Amoroso	 = 68
2. Merengue	D	Jocoso	 = 127
3. Son	A	Expresivo	 = 65
4. Puya	G	Briosa	 = 148

En las cuatro obras se presenta una estructura morfológica ternaria A B C con una introducción que funciona también como coda en el aire de puya. Las partes se repiten de forma parcial o total a manera de reexposición y presentan ideas armónicas y melódicas diferenciadas. El proceso creativo de cada obra inicia con la creación de la melodía a la que posteriormente se le realiza un proceso de armonización hasta encontrar el resultado sonoro esperado utilizando recursos del tratamiento armónico.

El formato instrumental utilizado en las obras es de dos guitarras. El dueto de guitarras formado por guitarra puntera, guitarra marcante y guacharaca fue el formato pionero en el género vallenato, generalmente el intérprete de la guacharaca también era la voz líder y los guitarristas apoyaban en los coros. En este proyecto se decidió utilizar solo las dos guitarras para resaltar el eje temático armónico, la guitarra uno desarrolla la melodía y la guitarra dos la armonía con un relevante acompañamiento de los bajos simultáneamente que permite darle mayor densidad al



**Figura 10.** Melodía con sextas "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for the piece "Paseo amoroso" by Emilio Atencia. It is a guitar score in 4/4 time with a tempo of 66. The score includes an "Intro" section. The first staff is labeled "Guitarra 1". The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). The chords indicated are Cmaj7 and D/C. The fingerings for the D/C chord are shown as IV and V.

Se hace un análisis de la obra de referencia “la casa en el aire” de Rafael Escalona en aire de paseo y se creó una propuesta de acompañamiento armónico y rítmico en la nueva obra utilizando arpeggios.

**Figura 11.** Acompañamiento armónico "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for the piece "Paseo amoroso" by Emilio Atencia, focusing on the harmonic accompaniment for two guitars. The score is in 4/4 time and starts at measure 13. The first staff is labeled "Gtr. 1" and the second staff is labeled "Gtr. 2". The chords indicated are G, G7, Cmaj7, and C#-7/b5. The fingerings for the G chord are shown as I and V7/IV. The fingerings for the Cmaj7 chord are shown as IV and VII°/V.

Finalmente se aplican los matices y dinámicas musicales para complementar la expresión de la obra y la intención que desea plasmar el compositor en el discurso musical. Los matices de ambas guitarras son los mismos para exponerlas en un foreground y de esta manera resaltar el eje temático central que es el tratamiento armónico.

**Figura 12.** Matices y dinámicas "Paseo amoroso".

Parte A Paseo amoroso

F#-7/b5 G B- B-/A# B-/A G#-7/b5

VII° *mf* I III- VII°/II

*mf*

### Merengue jocoso

El proceso compositivo de este aire continúa con la creación de la melodía a una voz utilizando grados conjuntos y arpeggios principalmente. Posteriormente se realiza un análisis melódico comparativo y luego el proceso de armonización de la obra utilizando recursos del tratamiento armónico hasta obtener el resultado sonoro esperado.

**Figura 13.** Melodía a una voz "Merengue jocoso".

Score

Merengue ♩ = 112 Merengue jocoso

Intro Emilio Atencia

D D#-7/b5 E- A13

Guitarra 1 *I f* VII°/II II- V

Se hace un análisis de la obra de referencia “la Molinera” de Rafael Escalona en aire de merengue y se creó una propuesta de acompañamiento armónico y rítmico en la nueva obra en donde los bajos cumplen un papel determinante realizando intervalos de quintas y terceras.

**Figura 14.** Acompañamiento armónico "Merengue jocoso".

The image shows a musical score for "Merengue jocoso" in G major, 2/4 time. It features two guitar parts: Gtr. 1 (treble clef) and Gtr. 2 (treble clef). The score is divided into six measures. Above the staff, chords are indicated: D, Dmaj7, E-7, F#7, B7, E-, and A13. Below the staff, guitar-specific chord voicings are shown: I, II-, V7/VI, V7/II, II-, and V. The melody in Gtr. 1 starts with a measure rest (18) and then consists of eighth-note patterns. Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

Finalmente se aplican los matices y dinámicas musicales para complementar la expresión de la obra y la intención que desea plasmar el compositor en el discurso musical. Los matices de ambas guitarras son los mismos para exponerlas en un foreground y de esta manera resaltar el eje temático central que es el tratamiento armónico.

**Figura 15.** Matices y dinámicas "Merengue jocoso".

The image shows a musical score for "Merengue jocoso" in G major, 2/4 time, labeled as an "Intro". It features two guitar parts: Guitarra 1 (treble clef) and Guitarra 2 (treble clef). The score is divided into four measures. Above the staff, chords are indicated: D, D#-7/b5, E-, and A13. Below the staff, guitar-specific chord voicings are shown: I, VII°/II, II-, and V. The melody in Guitarra 1 starts with a measure rest and then consists of eighth-note patterns. Guitarra 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Dynamics markings include *f* (forte) and *fz* (forzando). The score is attributed to Emilio Atencia.

## Son expresivo

El proceso creativo de este aire continúa con la creación de la melodía a una voz utilizando intervallos de terceras especialmente. Posteriormente se realiza un análisis melódico comparativo y luego el proceso de armonización de la obra utilizando recursos del tratamiento armónico hasta obtener el resultado sonoro esperado.

**Figura 16.** Melodía a una voz "Son expresivo".

Score  
Son  $\text{♩} = 60$   
Intro  
E13  
Guitarra 1  
*f* V  
Parte A  
Amaj7  
C#-7  
C7  
Emilio Atencia  
I  
III- bII7/II

Se hace un análisis de la obra de referencia “Alicia adorada” de Juancho Polo Valencia en aire de son y se creó una propuesta de acompañamiento armónico y rítmico en la nueva obra en donde los bajos cumplen un papel determinante realizando arpeggios.

**Figura 17.** Acompañamiento armónico "Son expresivo".

Gtr. 1  
Gtr. 2  
B-7  
E  
Amaj7  
C#-7  
C7  
II-  
V  
I  
III- bII7/II

Finalmente se aplican los matices y dinámicas musicales para complementar la expresión de la obra y la intención que desea plasmar el compositor en el discurso musical. Los matices de ambas guitarras son los mismos para exponerlas en un foreground y de esta manera resaltar el eje temático central que es el tratamiento armónico.

**Figura 18.** Matices y dinámicas "Son expresivo".

The image shows a musical score for "Son expresivo" by Emilio Atencia. The score is for two guitars, labeled "Guitarra 1" and "Guitarra 2". The tempo is marked "Son ♩ = 60". The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into sections: "Intro", "Parte A", and "Emilio Atencia". The "Intro" section has a chord of E13. "Parte A" starts with a chord of Amaj7. The score includes dynamic markings such as *f* and *V*. The guitar parts are written in treble clef. The score also includes chord symbols like C#-7 and C7, and Roman numerals like I, III-, and bII7/II.

### Puya briosa

El proceso creativo de este aire inicia con la creación de la melodía a una voz utilizando frases en ostinato, arpeggios ascendentes y descendentes. Posteriormente se realiza un análisis melódico comparativo y luego el proceso de armonización de la obra utilizando recursos del tratamiento armónico hasta obtener el resultado sonoro esperado.

**Figura 19.** Melodía a una voz "Puya briosa".

The image shows a musical score for "Puya briosa" by Emilio Atencia. The score is for one guitar, labeled "Guitarra 1". The tempo is marked "Puya briosa ♩ = 140". The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into sections: "Intro" and "Emilio Atencia". The "Intro" section has a chord of G13. The score includes dynamic markings such as *f* and *I*. The guitar part is written in treble clef. The score also includes chord symbols like E-, E-9, and E-11, and Roman numerals like VI-.

Se hace un análisis de la obra de referencia “Mi pedazo de acordeón” de Alejo Durán en aire de puya y se creó una propuesta de acompañamiento armónico y rítmico en la nueva obra implementando una técnica de acompañamiento armónico con arpeggios en estado fundamental en donde la marcación de los bajos cumple un papel fundamental.

**Figura 20.** Acompañamiento armónico "Puya briosa".

The musical score for Figure 20 shows two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a key of G major. The score is divided into five measures. Above the staves, the chords are labeled: G13, D9, Gmaj7, D7, and G13. Below the staves, the fingerings are indicated: I, V, I, V, I. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first measure of Gtr. 2.

Finalmente se aplican los matices y dinámicas musicales para complementar la expresión de la obra y la intención que desea plasmar el compositor en el discurso musical. Los matices de ambas guitarras son los mismos para exponerlas en un foreground y de esta manera resaltar el eje temático central que es el tratamiento armónico.

**Figura 21.** Matices y dinámicas "Puya briosa".

The musical score for Figure 21 shows two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a key of G major. The score is divided into five measures. Above the staves, the chords are labeled: Gmaj7, C9, G13, D7, and Gmaj7. Below the staves, the fingerings are indicated: I, IV, I, V7, I. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) are placed below the first measure of Gtr. 1 and Gtr. 2. The text "Parte B" is written at the bottom right of the score.



**Figura 25.** Melodía parte B del "Paseo amoroso".

Musical score for "Parte B" of "Paseo amoroso". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked with a green *f* (forte). The melody consists of a series of eighth notes, followed by a half note, and ends with a quarter note. Above the staff, the chords E- and E-7 are indicated. Below the staff, the fingering VI- is shown.

**Figura 26.** Melodía parte C del "Paseo amoroso".

Musical score for "Parte C" of "Paseo amoroso". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked with a green *mf* (mezzo-forte). The melody consists of a series of eighth notes, followed by a half note, and ends with a quarter note. Above the staff, the chords Cmaj7, B-11, A-7, and F#-7/b5 are indicated. Below the staff, the fingering IV, III-, II-, and VII° are shown.

Se observa la relación melódica entre las dos obras en el tipo de figuras utilizadas, el uso de la ligadura, y el tipo de intervalo.

Se propone una melodía a dos voces con intervallos de sextas (figuras 23 y 26).

**Figura 27.** Melodía de referencia de "La molinera".

Musical score for "LA MOLINERA" by Rafael Escalona, Bovea y sus vallenatos. The score is for guitar and is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked with a green *♩. = 112*. The melody consists of a series of eighth notes, followed by a half note, and ends with a quarter note. Above the staff, the chords G and D are indicated. Below the staff, the fingering I and V are shown.

**Figura 28.-** Melodía en la introducción del "Merengue jocoso".

Score

Merengue  $\text{♩} = 112$

Intro

Emilio Atencia

Guitarra 1

D D#-7/b5 E- A13

I *f* VII°/II II- V

**Figura 29.** Melodía parte A del "Merengue jocoso".

Parte A

D#7 D F#7 B7 E-

Gtr. 1

D#7 D F#7 B7 E-

bII 7*mf* I V7/VI V7/II II-

**Figura 30.** Melodía parte B del "Merengue jocoso".

6

Parte B

Merengue jocoso

D7 G G# F#-

Gtr. 1

D7 G G# F#-

V7/IV IV bII/IV III-

**Figura 31.** Melodía parte C del "Merengue jocoso".

142

Parte C

Cuartalidad

D E F#

Gtr. 1

D E F#

I *f* II III

Se observa la relación melódica entre las dos obras en el tipo de figuras utilizadas, el uso de la ligadura, y el tipo de intervalo.

**Figura 32.** Melodía de referencia "Alicia adorada".

Score

## ALICIA ADORADA

Parte A      Son      A

Juancho Polo Valencia  
Alejo Durán

Guitarra

$\text{♩} = 60$

D      I      V

Detailed description: This figure shows the guitar score for the piece 'Alicia Adorada'. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The piece is divided into 'Parte A' and 'Son'. The guitar part for 'Parte A' starts with a whole rest, followed by a quarter note D, then a quarter note E, and a quarter note F#. The 'Son' section begins with a quarter note G, followed by a quarter note A, and a quarter note B. The guitar part for 'A' starts with a whole rest, followed by a quarter note C, then a quarter note D, and a quarter note E. The guitar part for 'V' starts with a whole rest, followed by a quarter note F#, then a quarter note G, and a quarter note A.

**Figura 33.** Melodía en la introducción del "Son expresivo".

Score

## Son expresivo

Intro      Parte A

Emilio Atencia

Guitarra 1

*Son*  $\text{♩} = 60$

E13      Amaj7      C#-7      C7

*f* V      I      III-      bII7/II

Detailed description: This figure shows the guitar score for the introduction of 'Son expresivo'. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The piece is divided into 'Intro' and 'Parte A'. The guitar part for the 'Intro' starts with a quarter note E, followed by a quarter note F#, and a quarter note G. The guitar part for 'Parte A' starts with a quarter note A, followed by a quarter note B, and a quarter note C. The guitar part for 'C#-7' starts with a quarter note D, followed by a quarter note E, and a quarter note F#. The guitar part for 'C7' starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and a quarter note B.

**Figura 34.** Melodía parte A del "Son expresivo".

Gtr. 1

B-7      E      Amaj7      C#-7      C7

II-      V      I      III-      bII7/II

Detailed description: This figure shows the guitar score for 'Parte A' of 'Son expresivo'. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The guitar part for 'Parte A' starts with a quarter note E, followed by a quarter note F#, and a quarter note G. The guitar part for 'E' starts with a quarter note A, followed by a quarter note B, and a quarter note C. The guitar part for 'Amaj7' starts with a quarter note D, followed by a quarter note E, and a quarter note F#. The guitar part for 'C#-7' starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and a quarter note B. The guitar part for 'C7' starts with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E.

**Figura 35.** Melodía parte B del "Son expresivo".

Gtr. 1

C#-7      Dmaj7 C#-7 B-7 Bb7 Amaj7 A7      Dmaj7      C#-7 A#-7b5

III-      IV III- II- bII7      I      V7/IV      IV      III-      VII°/II

Detailed description: This figure shows the guitar score for 'Parte B' of 'Son expresivo'. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The guitar part for 'Parte B' starts with a quarter note E, followed by a quarter note F#, and a quarter note G. The guitar part for 'C#-7' starts with a quarter note A, followed by a quarter note B, and a quarter note C. The guitar part for 'Dmaj7 C#-7 B-7 Bb7 Amaj7 A7' starts with a quarter note D, followed by a quarter note E, and a quarter note F#. The guitar part for 'Dmaj7' starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and a quarter note B. The guitar part for 'C#-7 A#-7b5' starts with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E.

**Figura 36.** Melodía parte C del "Son expresivo".

Gtr. 1

Parte C

Amaj7 B-7      C#-7 B-7      Amaj7 A#-7b5 B-7      Dmaj7 C#-7

*mf* I      II-      III-      II-      I      VII°/II      II-      IV      III-

Detailed description: This figure shows the guitar score for 'Parte C' of 'Son expresivo'. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The guitar part for 'Parte C' starts with a quarter note E, followed by a quarter note F#, and a quarter note G. The guitar part for 'Amaj7 B-7' starts with a quarter note A, followed by a quarter note B, and a quarter note C. The guitar part for 'C#-7 B-7' starts with a quarter note D, followed by a quarter note E, and a quarter note F#. The guitar part for 'Amaj7 A#-7b5 B-7' starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and a quarter note B. The guitar part for 'Dmaj7 C#-7' starts with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E.

Se observa la relación melódica entre las dos obras en el tipo de figuras utilizadas y el tipo de intervalo.

**Figura 37.** Melodía de referencia de "Mi pedazo de acordeón".

Score

## MI PEDAZO DE ACORDEÓN

Puya

Alejo Durán  
Alejo Durán

♩. = 116

Guitarra

**Figura 38.** Melodía en la introducción de la "Puya briosa".

Score

## Puya briosa

Emilio Atencia

*Puya briosa* ♩. = 140

Intro

Guitarra 1

**Figura 39.** Melodía parte A de la "puya briosa".

Parte A

Gmaj7

D7

G13

Guitarra 1

**Figura 40.** Melodía parte B de la "Puya briosa".

**Figura 41.** Melodía parte C de la "Puya briosa".

Se observa la relación melódica entre las dos obras en el tipo de figuras utilizadas, el uso de la ligadura y el tipo de intervalo.

Posteriormente a la creación de las melodías se realiza un ejercicio de armonización de cada aire hasta lograr el resultado sonoro esperado utilizando los análisis armónicos de las obras de referencia y los recursos del tratamiento armónico como las dominantes secundarias, sustituciones tritonales, acordes con agregaciones, acordes cuartales, clichés armónicos, acordes en inversión y préstamos modales. Como fue mencionado anteriormente la guitarra dos desarrolla el acompañamiento armónico y rítmico.

A continuación, se presentan los recursos del tratamiento armónico empleados en cada aire vallenato:

En el primer aire paseo amoroso se presentan los siguientes casos de dominantes secundarias:

**Figura 42.** Dominantes secundarias ejemplo 1 "Paseo amoroso".

Figura 42 shows a musical score for guitar (Gtr. 1 and Gtr. 2) with a sequence of chords: G, G7, Cmaj7, and D7. The G7 chord is highlighted with a yellow box. The Gtr. 1 staff has a measure number '5' at the start. The Gtr. 2 staff has a measure number '5' at the start. The chords are labeled as I, V7/IV, IV, and V7 respectively.

El acorde G7 es la dominante secundaria de Cmaj7 es decir V7/IV.

**Figura 43.** Dominantes secundarias ejemplo 2 "Paseo amoroso".

Figura 43 shows a musical score for guitar (Gtr. 1 and Gtr. 2) with a sequence of chords: B-7, E-7, A-7, and A7. The A7 chord is highlighted with a yellow box. The Gtr. 1 staff has a measure number '15' at the start. The Gtr. 2 staff has a measure number '15' at the start. The chords are labeled as V-/VI, VI-, II-, and V7/V respectively. Below this, a section labeled "Parte B" shows chords D7, D#-7/b5, V7, and VII°/VI with a dynamic marking *f*.

El acorde A7 es la dominante secundaria de D7 es decir V7/V.

**Figura 44.** Dominantes secundarias ejemplo 3 "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for guitar with two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 27, 28, 29, 30, 31, and 32. Above the Gtr. 1 staff, the chords are labeled: D, Cmaj7, B-7/b5, E7, Cmaj7, and D7. Below the Gtr. 2 staff, the corresponding secondary chords are labeled: V, IV, VII°/IV, V7/II, IV, and V7. A yellow box highlights the measures containing the E7 chord and its secondary chord V7/II.

El acorde E7 es la dominante secundaria de A- que tiene función subdominante es decir V7/II, por eso tiene un efecto sonoro de dominante de Cmaj7 que es la subdominante.

**Figura 45.** Dominantes secundarias ejemplo 4 "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for guitar with two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 35, 36, 37, and 38. Above the Gtr. 1 staff, the chords are labeled: B-7, E7, A-7, and F#-7/b5. Below the Gtr. 2 staff, the corresponding secondary chords are labeled: III-, V7/II, II-, and VII°. A yellow box highlights the measures containing the E7 chord and its secondary chord V7/II.

El acorde E7 es la dominante secundaria de A-7 es decir V7/II.

En el segundo aire merengue jocoso se presentan los siguientes casos de dominantes secundarias:

**Figura 46.** Dominantes secundarias ejemplo 1 "Merengue jocoso".

The image shows a musical score for guitar with two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 10, 11, 12, 13, and 14. Above the Gtr. 1 staff, the chords are labeled: D#7, D, F#7, B7, and E-. Below the Gtr. 2 staff, the corresponding secondary chords are labeled: bII7mf, I, V7/VI, V7/II, and II-. A yellow box highlights the measures containing the F#7, B7, and E- chords and their secondary chords V7/VI, V7/II, and II-.

El acorde F#7 es la dominante secundaria de B7 es decir V7/VI, este a su vez es la dominante secundaria de E- es decir V7/II.

**Figura 47.** Dominantes secundarias ejemplo 2 "Merengue jocoso".

El acorde B9 es la dominante secundaria de E- es decir V7/II.

**Figura 48.** Dominantes secundarias ejemplo 3 "Merengue jocoso".

El acorde D7 es la dominante secundaria de G es decir V7/IV.

En el tercer aire son expresivo se presentan los siguientes casos de dominantes secundarias:

**Figura 49.** Dominantes secundarias ejemplo 1 "Son expresivo".

21

Gtr. 1

Gtr. 2

C#-7 Dmaj7 C#-7 B-7 Bb7 Amaj7 A7 Dmaj7 C#-7 A#-7b5

III- IV III- II- bII7 I V7/IV IV III- VII°/II

El acorde A7 es la dominante secundaria de Dmaj7 es decir V7/IV.

**Figura 50.** Dominantes secundarias ejemplo 2 "Son expresivo".

57

Gtr. 1

Gtr. 2

C#-7 F#7 B-7 E Amaj7 C#-7 C7

III- V7/II II- V I III- bII7/II

El acorde F#7 es la dominante secundaria de B-7 es decir V7/II.

En el primer aire paseo amoroso se presentan los siguientes casos de sustituciones tritonales:

**Figura 51.** Sustitución tritonal ejemplo 1 "Paseo amoroso".

El acorde Ab7(#5) es el sustituto tritonal de la dominante D7 y resuelve sobre G es decir bII7.

En el segundo aire merengue jocoso se presentan los siguientes casos de sustituciones tritonales:

**Figura 52.** Sustitución tritonal ejemplo 1 "Merengue jocoso".

El acorde D#7 es el sustituto tritonal de la dominante A7 y resuelve sobre D es decir bII7.

**Figura 53.** Sustitución tritonal ejemplo 2 "Merengue jocoso".

El acorde G# es el sustituto tritonal de la dominante secundaria D (dominante del cuarto grado G) y resuelve sobre F# es decir bII/IV.

**Figura 54.** Sustitución tritonal ejemplo 3 "Merengue jocoso".

El acorde Bb7 es el sustituto tritonal de la dominante secundaria E7 (dominante del quinto grado A) y resuelve sobre A7 es decir bII/V.

En el tercer aire son expresivo se presentan los siguientes casos de sustituciones tritonales:

**Figura 55.** Sustitución tritonal ejemplo 1 "Son expresivo".

Score *Son*  $\text{♩} = 60$  **Son expresivo** Emilio Atencia

Intro E13 Parte A C#-7 C7

Guitarra 1 *f* V I III- bII7/II

Guitarra 2 *f* II- V I

El acorde C7 es el sustituto tritonal de la dominante secundaria F#7 (dominante del segundo grado B-) y resuelve sobre B-7 es decir bII7/II.

**Figura 56.** Sustitución tritonal ejemplo 2 "Son expresivo".

21 C#-7 Dmaj7 C#-7 B-7 Bb7 Amaj7 A7 Dmaj7 C#-7 A#-7b5

Gtr. 1 III- IV III- II- bII7 I V7/IV IV III- VII°/II

Gtr. 2

El acorde Bb7 es el sustituto tritonal de la dominante E7 y resuelve sobre Amaj7 es decir bII7.

En el cuarto aire puya briosa se presentan los siguientes casos de sustituciones tritonales:

**Figura 57.** *Sustitución tritonal ejemplo 1 "Puya briosa".*

The image shows a musical score for guitar, titled "Puya briosa". It consists of two systems of music, each with two staves labeled "Gtr. 1" and "Gtr. 2". The first system starts at measure 46 and ends at measure 50. The second system starts at measure 51 and ends at measure 55. Chords are indicated above the notes. In the first system, the chords are G9, D9, G13, G#13, and Gmaj7. In the second system, the chords are D9, G, G#13, G9, and D. Two yellow boxes highlight specific tritone substitutions: one in measure 49 where G#13 is labeled as bII7, and another in measure 53 where G#13 is also labeled as bII7. The score is marked with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

El acorde G#13 es el sustituto tritonal de la dominante D7 y resuelve sobre Gmaj7 y G9 es decir bII7.

En estos aires vallenatos estos acordes cumplen un papel fundamental en el ejercicio de experimentación y exploración armónica debido a que en el vallenato tradicional las progresiones armónicas están desarrolladas con acordes de triadas mayores o menores lo que hace que el discurso sonoro sea consonante.

En el primer aire paseo amoroso se presentan los siguientes casos de acordes con agregaciones:

**Figura 58.** Acorde mayor maj 7 "Paseo amoroso".

Paseo  $\text{♩} = 66$  Paseo amoroso

Emilio Atencia

Score Intro

Guitarra 1

Guitarra 2

Cmaj7 IV D/C V

Este acorde se usa con función subdominante.

**Figura 59.** Acorde mayor 7 "Paseo amoroso".

Gtr. 1

Gtr. 2

G G7 Cmaj7 D7

I V7/IV IV V7

Este acorde se usa como séptima de dominante (D7), dominante secundaria (G7).

**Figura 60.** Acorde mayor 7(#5) "Paseo amoroso".

Gtr. 1

Gtr. 2

D#-7/b5 E-7 A-7 Ab7(#5)

VII°/VI VI- II- bII7

Este acorde se usa como sustituto tritonal.

**Figura 61.** Acorde menor 7 "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for guitar with two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure contains the chords B-7 and E-7. The second measure contains A-7. The third measure contains A7. The fourth measure contains A7. The fretting patterns are indicated below the notes: V-/VI for B-7, VI- for E-7, II- for A-7, and V7/V for A7. A yellow box highlights the first three measures.

Este acorde se usa con función tónica (B-7, E-7) y subdominante (A-7).

**Figura 62.** Acorde menor 7b5 "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for guitar with two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure contains the chords B-7 and E-. The second measure contains A-7. The third measure contains F#-7/b5. The fretting patterns are indicated below the notes: V-/VI for B-7, VI- for E-, II- for A-7, and VII° for F#-7/b5. A yellow box highlights the third measure.

Este acorde se usa con función dominante.

**Figura 63.** Acorde menor con 11 "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for guitar with two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into five measures. The first measure contains the chords B-7 and B-7/F#. The second measure contains Cmaj7. The third measure contains B-11. The fourth measure contains A-7. The fretting patterns are indicated below the notes: III- for B-7, IV for Cmaj7, III- for B-11, and II- for A-7. A yellow box highlights the third measure. The title "Paseo amoroso" is written above the staff, and the number "3" is written at the end of the staff.

Este acorde se usa con función tónica.

En el segundo aire merengue jocoso se presentan los siguientes casos de acordes con agregaciones:

**Figura 64.** Acorde mayor maj 7 "Merengue jocoso".

Merengue jocoso

2

18

Gtr. 1

D Dmaj7 E-7 F#7 B7 E- A13

I II- V7/VI V7/II II- V

Gtr. 2

Este acorde se usa con función tónica.

**Figura 65.** Acorde mayor 7 "Merengue jocoso".

Parte A

10

Gtr. 1

D#7 D F#7 B7 E-

bII7mf I V7/VI V7/II II-

Gtr. 2

mf

33

Gtr. 1

B9 E- Bb7 A7 C#dis D Parte A

V/II II bII7/V V7 VII° I f

Gtr. 2

f

Este acorde se usa como séptima de dominante (A7), dominante secundaria (F#7, B7), sustituto tritonal (D#7).

**Figura 66.** Acorde mayor con 9 "Merengue jocoso".

Musical score for guitar showing a B9 chord highlighted in a yellow box. The score is for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) in the key of D major. The B9 chord is in the third measure, with a V/II chord symbol below it. Other chords shown are C#-7b5 (VII°), F#- (III-), and E- (II-).

Este acorde se usa como dominante secundaria.

**Figura 67.** Acorde mayor con 13 "Merengue jocoso".

Musical score for guitar showing an A13 chord highlighted in a yellow box. The score is for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) in the key of D major. The A13 chord is in the first and third measures, with a V chord symbol below it. Other chords shown are E- (II-) and D (I).

Este acorde se usa como dominante.

**Figura 68.** Acorde menor 7 "Merengue jocoso".

Musical score for guitar showing an E-7 chord highlighted in a yellow box. The score is for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) in the key of D major. The E-7 chord is in the second measure, with an II- chord symbol below it. Other chords shown are D (I), Dmaj7, F#7 (V7/VI), B7 (V7/II), and A13 (V).

Este acorde se usa con función subdominante.

**Figura 69.** Acorde menor 7b5 "Merengue jocoso".

Score

Merengue ♩ = 112

Merengue jocoso

Intro

Emilio Atencia

Guitarra 1

Guitarra 2

D D#-7/b5 E- A13

I f VII°/II II- V

En el tercer aire son expresivo se presentan los siguientes casos de acordes con agregaciones:

**Figura 70.** Acorde mayor maj 7 "Son expresivo".

49

Gtr. 1

Gtr. 2

E Dmaj7 C#-7 B-7 Amaj7 E7

V IV III- II- I V7

Este acorde se usa con función tónica (Amaj7) y subdominante (Dmaj7).

*Figura 71. Acorde mayor 7 "Son expresivo".*

The image displays two systems of guitar notation. The first system, starting at measure 49, features the following chords: E7, Dmaj7, C#-7, B-7, Amaj7, and E7. The second system, starting at measure 77, features: C#-7, Dmaj7, C#-7, B-7, Bb7, Amaj7, A7, Dmaj7, C#-7, and A#-7b5. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and dynamics like *f* are shown. The notation includes both standard chord symbols and figured bass-style symbols (e.g., V7, IV, III-, II-, I, V7/IV, VII°/II).

Este acorde se usa como séptima de dominante (E7), dominante secundaria (A7), sustituto tritonal (Bb7).

Figura 72. Acorde mayor con 9 y 13.

Score

*Son*  $\text{♩} = 60$

### Son expresivo

Emilio Atencia

Intro

Parte A

Guitarra 1

Guitarra 2

E13

Amaj7

C#-7

C7

V

I

III-

bII7/II

53

E13

E9

Amaj7

Dmaj7

G#-7b5

V

I

IV

VII°

Parte A

Este acorde se usa como dominante.

Figura 73. Acorde menor 7 "Son expresivo".

2

17

Gtr. 1

Gtr. 2

B-7

E

Amaj7

Parte B

F#-7

II-

V

I

VI-

21

C#-7

Dmaj7

C#-7 B-7

Bb7

Amaj7

A7

Dmaj7

C#-7

A#-7b5

III-

IV

III- II- bII7

I

V7/IV

IV

III-

VII°/II

Este acorde se usa con función tónica (F#-7, C#-7) y subdominante (B-7).

**Figura 74.** Acorde menor 7b5 "Son expresivo".

The musical score for guitar shows two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature has two sharps (F# and C#). The chords are: B-7, E, Amaj7, and A#-7b5. The A#-7b5 chord is highlighted with a yellow box. The score includes fingerings (II-, V, I, VII°/II) and dynamics (mf).

Este acorde se usa con función dominante.

En el cuarto aire puya briosa se presentan los siguientes casos de acordes con agregaciones:

**Figura 75.** Acorde mayor maj 7 "Puya briosa".

The musical score for guitar shows two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature has two sharps (F# and C#). The chords are: Gmaj7, D7, G13, D9, and Gmaj7. The Gmaj7 chords are highlighted with yellow boxes. The score includes fingerings (I, V7, I, V) and dynamics (mf).

Este acorde se usa con función tónica (Gmaj7).

**Figura 76.** Acorde mayor 7 "Puya briosa".

The musical score for guitar shows two staves, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature has two sharps (F# and C#). The chords are: D7, D7sus4, D7, Parte A Gmaj7, and D7. The D7 chords are highlighted with yellow boxes. The score includes fingerings (V7, V, V7, I, V7) and dynamics (mf).

Este acorde se usa como séptima de dominante (D7).

**Figura 77.** Acorde mayor con 9 "Puya briosa".

Puya briosa 3

The image shows two systems of guitar notation for the piece "Puya briosa". The first system (measures 46-50) features chords G9, D9, G13, G#13, and Gmaj7. The second system (measures 51-55) features chords C9, G13, D7, Gmaj7, and C9. In both systems, the first guitar part (Gtr. 1) has a melodic line, and the second guitar part (Gtr. 2) has a bass line. Yellow boxes highlight the chord areas in both parts for each measure.

Este acorde se usa con función tónica (G9), subdominante (C9) y dominante (D9).

**Figura 78.** Acorde mayor con 13 "Puya Briosa".

The image shows two systems of guitar notation for the piece "Puya Briosa". The first system (measures 36-40) features chords G13, D9, Gmaj7, D9 (labeled as "Parte B"), and G13. The second system (measures 41-45) features chords G#13, Gmaj7, D9, G, and G#13. In both systems, the first guitar part (Gtr. 1) has a melodic line, and the second guitar part (Gtr. 2) has a bass line. Yellow boxes highlight the chord areas in both parts for each measure.

Este acorde se usa con función tónica (G13) y sustituto tritonal (G#13).

**Figura 79.** Acorde -9 o -11 "Puya briosa".

Score  
*Puya briosa* ♩ = 140  
 Puya briosa  
 Emilio Atencia

Intro

Guitarra 1: G13, E-, E-9, E-, E-11

Guitarra 2: *f*, VI-, VI-, VI-, VI-

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Puya briosa' by Emilio Atencia. It features two guitar parts, Guitarra 1 and Guitarra 2, in a 6/8 time signature. The score is divided into an 'Intro' section. Above the staves, chord names are indicated: G13, E-, E-9, E-, and E-11. The E-9 and E-11 chords are highlighted with yellow boxes. Guitarra 1 uses a melodic line with a forte dynamic (*f*), while Guitarra 2 provides a rhythmic accompaniment with a forte dynamic (*f*) and uses VI- chords. The tempo is marked as 140 beats per minute.

Este acorde se usa con función tónica (E-9, E-11).

En el segundo aire merengue jocoso se usa el siguiente caso de préstamo modal:

**Figura 80.** Acorde mayor 7 "Préstamo modal".

Gtr. 1: E-, A13, D, C7, D7, G

Gtr. 2: II-, V, I, bVII, V7/IV, IV

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Préstamo modal'. It features two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a 6/8 time signature. Above the staves, chord names are indicated: E-, A13, D, C7, D7, and G. The C7 chord is highlighted with a yellow box. Gtr. 1 uses a melodic line with a forte dynamic (*f*), while Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment with a forte dynamic (*f*) and uses II-, V, I, bVII, V7/IV, and IV chords. The score is marked with a 31-measure rehearsal mark.

El acorde C7 se utiliza como préstamo modal de la tonalidad paralela re menor, es decir bVII, en los compases 34 y 120 para enriquecer la progresión hacia la subdominante sol mayor.

En el primer aire paseo amoroso se presentan los siguientes casos de acordes con inversiones:

**Figura 81.** Acorde D/F# "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, in the key of D major. The score is divided into measures. A yellow box highlights the D/F# chord in the second measure. Above the staff, the chords are labeled: A-7, D/F#, A-, A-/G#, A-/G, and F#-7/b5. Below the staff, the fingerings are indicated: II-, V, II-, and VII°. The D/F# chord is shown in its first inversion.

El acorde D/F# está en primera inversión.

**Figura 82.** Acorde B-7/F# "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, in the key of D major. The score is divided into measures. A yellow box highlights the B-7/F# chord in the second measure. Above the staff, the chords are labeled: B-7, B-7/F#, Cmaj7 B-11, and A-7. Below the staff, the fingerings are indicated: III-, IV, III-, and II-. The B-7/F# chord is shown in its second inversion.

El acorde B-7/F# está en segunda inversión.

**Figura 83.** Acorde D/C "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for two guitar parts, Guitarra 1 and Guitarra 2, in the key of D major. The score is divided into measures. A yellow box highlights the D/C chord in the second measure. Above the staff, the chords are labeled: Cmaj7 and D/C. Below the staff, the fingerings are indicated: IV and V. The D/C chord is shown in its third inversion, creating a re major sound with a lowered bass.

El acorde D/C está en tercera inversión creando un efecto sonoro de re mayor con bajo alterado.

**Figura 84.** Acorde D/A "Merengue jocoso".

The image shows a musical score for two guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2) in the key of D major. The score is divided into two systems, each starting at measure 73. The first system shows measures 73-76. The second system shows measures 77-80. Chord diagrams and fingering are provided for each measure. A yellow box highlights the D/A chord in the first system, measure 74, and the D/A chord in the second system, measure 77. Other chords shown include A13, E-, F#-, and A13.

El acorde D/A está en segunda inversión.

En el primer aire paseo amoroso se presentan los siguientes casos de clichés armónicos:

**Figura 85.** Cliché ejemplo 1 "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for two guitar parts (Gtr. 1 and Gtr. 2) in the key of D major. The score is titled "Parte A Paseo amoroso" and starts at measure 2. The score is divided into two systems. The first system shows measures 2-4. The second system shows measures 5-7. Chord diagrams and fingering are provided for each measure. A yellow box highlights the B- chord in the second system, measure 6, and the B-/A# and B-/A chords in the second system, measure 7. Other chords shown include G, F#-7/b5, G, and G#-7/b5.

La fundamental del acorde B- desciende cromáticamente.

**Figura 86.** Cliché ejemplo 2 "Paseo amoroso".

The image shows a musical score for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) in the key of D major. The score is divided into two systems. The first system contains measures 11 through 14. The chords are: A-7 (measure 11), D/F# (measure 12), A- (measure 13), A-/G# (measure 14), A-/G (measure 15), and F#-7/b5 (measure 16). The A- chord in measure 13 is highlighted with a yellow box. The second system contains measures 17 through 20. The chords are: II- (measure 17), V (measure 18), II- (measure 19), and VII° (measure 20). The A- chord in measure 13 is highlighted with a yellow box.

La fundamental del acorde A- desciende cromáticamente.

En el segundo aire merengue jocoso se presentan los siguientes casos de armonía cuartal:

**Figura 87.** Acorde cuartal ejemplo 1 "Merengue jocoso".

The image shows a musical score for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) in the key of D major. The score is divided into two systems. The first system contains measures 53 through 57. The chords are: E- (measure 53), A13 (measure 54), D (measure 55), E (measure 56), and E (measure 57). The E chord in measure 56 is highlighted with a yellow box. The second system contains measures 58 through 62. The chords are: F# (measure 58), III (measure 59), IV (measure 60), G (measure 61), and G (measure 62). The E chord in measure 56 is highlighted with a yellow box.

La progresión armónica E F# G enriquece la sonoridad del discurso musical hacia la subdominante.

**Figura 88.** Acorde cuartal ejemplo 2 "Merengue jocoso".

Merengue jocoso

4

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Cuartalidad

C# F#

B E A D A13

V/II II V I V

*mf*

En esta progresión armónica los acordes C# y B cumplen un papel de dominantes secundarias y el acorde A de dominante.

En el tercer aire son expresivo se presentan el siguiente caso de armonía cuartal:

**Figura 89.** Acorde cuartal "Son expresivo".

26

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Cuartalidad

F# E D

B-7 E F# E D

II- V VI V IV

31

C# D G# C# F# E Amaj7

III IV V/III V/VI VI V I

Los acordes F# E D C# D enriquecen la sonoridad musical hacia la subdominante, los acordes C# y B cumplen un papel de dominantes secundarias hacia la dominante E.

En el cuarto aire puya briosa se presentan el siguiente caso de armonía cuartal:

**Figura 90.** Acorde cuartal "Puya briosa".

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Gtr. 1 and Gtr. 2. The second system also includes staves for Gtr. 1 and Gtr. 2. The score is in the key of D major (one sharp). The first system shows measures 01, 02, 03, and 04. Above the first staff, chords are indicated: D7, D7sus4, D7, and a section labeled 'Cuartalidad' with a D chord. Above the second staff, chords are indicated: V7, V, V7, V, and VI. The 'Cuartalidad' section is highlighted with a yellow box. The second system shows measures 07, 08, 09, 10, 11, and 12. Above the first staff, a D chord is indicated above measure 10. Above the second staff, a V chord is indicated above measure 10. The second system is also highlighted with a yellow box.

La progresión armónica D E D enriquece la sonoridad del discurso musical utilizando arpeggios en la guitarra 2.

## Conclusiones

Realizar este proyecto compositivo fue un gran reto que permitió hacer una exploración de los diferentes recursos armónicos que se presentan en el género vallenato con sus cuatro aires tradicionales, a través de la identificación, selección y análisis de los diferentes referentes auditivos desde la composición y la interpretación.

El análisis de los referentes sonoros fue la base para la creación de las cuatro obras teniendo en cuenta las características melódicas, armónicas y rítmicas del vallenato para luego realizar un ejercicio de exploración armónica utilizando recursos del tratamiento armónico obteniendo así el resultado sonoro esperado en el discurso musical.

El ejercicio de exploración armónica permitió experimentar con nuevas sonoridades en el discurso del vallenato tradicional en formato de dos guitarras, y también contribuye al desarrollo del proceso compositivo del género realizando un aporte en la manera de crear las progresiones armónicas con un lenguaje propio.

Se desarrolló un proceso de investigación de los recursos armónicos tradicionales en el vallenato para componer las cuatro obras vallenatas para dos guitarras, La relación armónica entre cada aire vallenato y los recursos del tratamiento armónico contribuyeron a desarrollar el discurso musical de la obra de una forma dinámica y contrastante para cautivar la atención del oyente.

El ejercicio de investigación y creación de las obras logró ampliar las capacidades en el compositor para realizar un proceso creativo más integral y balanceado.

El hecho de comenzar el proceso compositivo de las obras creando primero las melodías de cada aire posibilitó que el ejercicio de experimentación armónica tuviera diferentes tipos de

acordes para lograr el color adecuado en el discurso sonoro.

A pesar de las dificultades técnicas que se presentaron al realizar este proyecto se logró el objetivo general contribuyendo a la preservación y conservación del género vallenato en formato instrumental tradicional de dos guitarras.

Este proyecto compositivo también se convierte en un referente fundamental para futuras investigaciones sobre el género vallenato especialmente en el tratamiento armónico de los aires vallenatos, que es el eje temático central sobre el cual se desarrolla esta propuesta.

## Referencias

- Aponte Mantilla, M. E. (2011). La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes. [La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes \(javeriana.edu.co\)](#)
- Araújo, C. (1973). Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata. Bogotá: Tercer Mundo. [Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata - Consuelo Araújo de Molina C., Consuelo Araujonoguera - Google Libros](#)
- Bermúdez Romero, J. E. (2018). La guitarra en el vallenato. Contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en la guitarra. [La guitarra en el vallenato. Contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en la guitarra. - hdl:11349/15934 \(udistrital.edu.co\)](#)
- Discos Fuentes Edimúsica. (2014, 18 de febrero). Bovea y Sus Vallenatos / La Casa En El Aire [Discos Fuentes]. [Video]. YouTube. [\(2096\) Bovea y Sus Vallenatos / La Casa En El Aire \[ Discos Fuentes \] - YouTube](#)
- El vallenato de mi vieja. (2017, 18 de abril). *Alicia Adorada - Alejo Durán* [Video]. YouTube. [\(2096\) ALICIA ADORADA - ALEJO DURAN - YouTube](#)
- Folclor costeño. (2016, 9 de agosto). *Mi Pedazo De Acordeón - Alejandro Duran* [Video]. YouTube. [\(2096\) Mi Pedazo De Acordeon - Alejandro Duran - YouTube](#)
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna Vol. 2*. Antoni Bosch editor. [Teoría musical y armonía moderna Vol. 2 | de Enric Herrera \(antonibosch.com\)](#)
- Hinojosa, T. D. G. (1992). *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*. Plaza & Janés Editores. [Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas - Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa - Google](#)

## Libros

- López, Y. L. E., Martínez, D. L. R., & Galvis, S. P. G. (2016). Elementos de la identidad cultural cordobesa presentes en algunas composiciones musicales del vallenato sabanero. *kirincha*, 71. [Volumen-3-5-Julio-Diciembre-2016-KIRINCHA-Publicacion-semesteral-Volumen-3-5-Julio-Diciembre-de-2016-Kirincha-La-Revista-de-Etnoeducacion-EDITOR-COEDITOR-CO-EDITOR-Ernesto-Llerena-Garcia-Kirincha-La.pdf \(researchgate.net\)](#)
- Muñoz Maldonado, S. (2012). Vallenato, sus aires y la academia. [Vallenato, sus aires y la academia \(unab.edu.co\)](#)
- Pinedo Illidge, L. J. (2015). La guitarra en la música tradicional vallenata. [La guitarra en la música tradicional vallenata. \(pedagogica.edu.co\)](#)
- Piston, W. (1989). *Armonía* (Vol. 2). EDT srl. [armonia de walter piston - Iberlibro](#)
- Quillerosultimatum. (2010, 7 de junio). *La Molinera* [Video]. YouTube. [\(2096\) LA MOLINERA - YouTube](#)
- Ramos Maldonado, C. (2014). Alicia se volvió canción. [Alicia se volvió canción \(uac.edu.co\)](#)
- Samper, A. S. (2003). El vallenato en tiempo de difusión. *Huellas. Revista de la universidad del Norte*, (67-68), 55-65. [Huellas: revista de la Universidad del Norte. 2003, N° 67-68 - Dialnet \(unirioja.es\)](#)
- Seña, M. F. V. (2005). Vallenato: cultura y sentimiento. U. Cooperativa de Colombia. [Vallenato: cultura y sentimiento - Marcos Fidel Vega Señá - Google Libros](#)
- Tafur, P., & Pizano, D. S. (2016). *100 años de vallenato*. Aguilar. [100 AÑOS DE](#)

VALLENATO. INCLUYE 6 CD. TAFUR, PILAR; SAMPER PIZANO, DANIEL. Libro en papel. 9789588912561 Tornamesa

## Anexos

## Anexo A. Partitura del primer aire "Paseo amoroso".

**Paseo amoroso**

Paseo ♩ = 66

Emilio Atencia

Score Intro

Guitarra 1

Guitarra 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Chords: Cmaj7, D/C, B-7, E-, A-7, F#-7/b5, G, G7, Cmaj7, D7, D#-7/b5, E-7, A-7, Ab7(#5)

Figures: IV, V, V-/VI, VI-, II-, VII°, I, V7/IV, IV, V7, VII°/VI, VI-, II-, bII7

2 Parte A Paseo amoroso

G F#-7/b5 G B- B-/A# B-/A G#-7/b5

Gtr. 1

Gtr. 2

I VII<sup>o</sup> *mf* I III- VII<sup>o</sup>/II

11 A-7 D/F# A- A-/G# A-/G F#-7/b5

Gtr. 1

Gtr. 2

II- V II- VII<sup>o</sup> *mf*

13 G G7 Cmaj7 C#-7/b5

Gtr. 1

Gtr. 2

I V7/IV IV VII<sup>o</sup>/V

15 B-7 E-7 A-7 A7

Gtr. 1

Gtr. 2

V-/VI VI- II- V7/V

Parte B

17 D7 D#-7/b5 E- E-7

Gtr. 1

Gtr. 2

V7 VII<sup>o</sup>/VI *f* VI- *f*

## Paseo amoroso

3

19 B-7 B-7/F# Cmaj7 B-11 A-7

Gtr. 1 III- IV III- II-

Gtr. 2

21 D7 D#-7/b5 E- E-7

Gtr. 1 V7 VII°/VI VI-

Gtr. 2

23 B-7 B-7/F# Cmaj7 B-11 A-7

Gtr. 1 III- IV III- II-

Gtr. 2

25 D7 Ddis Parte C Cmaj7 B-11 A-7 F#-7/b5

Gtr. 1 V7 VII°/IV *mf* IV III- II- VII°

Gtr. 2 *mf*

27 D Cmaj7 B-7/b5 E7 Cmaj7 D7

Gtr. 1 V IV VII°/IV V7/II IV V7

Gtr. 2

Paseo amoroso

4

29

Gtr. 1

Gtr. 2

G G7 Cmaj7 D7

I V7/IV IV V7

31

Gtr. 1

Gtr. 2

D#-7/b5 E-7 A-7 Ab7(#5)

VII°/VI VI- II- bII7

33

Gtr. 1

Gtr. 2

G E7 Coda A-7 D7

I V7/II II- V7

35

Gtr. 1

Gtr. 2

B-7 E7 A-7 F#-7/b5

III- V7/II II- VII°

37

Gtr. 1

Gtr. 2

G D7 Cmaj7

I V7 IV

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Paseo amoroso'. It consists of five systems, each with two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The key signature has one sharp (F#). The score includes chord names above the staves and figured bass notation below. System 1 (measures 29-32) features chords G, G7, Cmaj7, and D7. System 2 (measures 31-32) features D#-7/b5, E-7, A-7, and Ab7(#5). System 3 (measures 33-34) features G, E7 (marked 'Coda'), A-7, and D7. System 4 (measures 35-36) features B-7, E7, A-7, and F#-7/b5. System 5 (measures 37-38) features G, D7, and Cmaj7. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

Paseo amoroso

5

39

G

Gtr. 1

Gtr. 2

I

Anexo B. Partitura del segundo aire “Merengue jocoso”.

Score

**Merengue** ♩. = 112

**Merengue jocoso**

Intro Emilio Atencia

Guitarra 1

Guitarra 2

5

10

14

Parte A

D D#-7/b5 E- A13

*f* VII°/II II- V

D D#-7/b5 A G F#- E- D

I VII°/II V IV III- II- I

D#7 D F#7 B7 E-

*mf* bII *mf* I V7/VI V7/II II-

A13 E- A13 D

V II- V I

## Merengue jocoso

2

18

D Dmaj7 E-7 F#7 B7 E- A13

Gtr. 1

I II- V7/V1 V7/II II- V

Gtr. 2

23

E- A13 D Parte B D7

Gtr. 1

II- V I *f* V7/IV

Gtr. 2

27

G G# F#- B9

Gtr. 1

IV bII/IV III- V/II

Gtr. 2

31

E- A13 D C7 D7 G

Gtr. 1

II- V I bVII V7/IV IV

Gtr. 2

36

C#-7b5 F#- B9 E-

Gtr. 1

VII° III- V/II II-

Gtr. 2

## Merengue jocoso

3

40 A13 D G G#

Gtr. 1

Gtr. 2

V I *mf* IV bII/IV

44 F#- B9 E- A13

Gtr. 1

Gtr. 2

III- V/II II- V

48 D G C#-7b5 F#- B9

Gtr. 1

Gtr. 2

I IV VII° III- V/II

53 E- A13 D Parte C E Cuartalidad

Gtr. 1

Gtr. 2

II- V I *f* II *f*

58 F# G

Gtr. 1

Gtr. 2

III IV

## Merengue jocoso

4

Cuartalidad

63

Dmaj7 D7 G C# F#

I V7/IV IV V/III III

Gtr. 1

Gtr. 2

68

B E A D A13

V/II II V I V

*mf*

Gtr. 1

Gtr. 2

73

D/A A13

I V

Gtr. 1

Gtr. 2

78

D/A E- A13 F#-

I II- V III-

Gtr. 1

Gtr. 2

83

B9 E- Bb7 A7 C#dis D Parte A

V/II II bII7/V V7 VII° I

*f*

Gtr. 1

Gtr. 2

## Merengue jocoso

5

88

Gtr. 1

D#-7b5 E- A13 D D#-7b5

VII°/II II V I VII°/II

Gtr. 2

93

Gtr. 1

A G F#- E- D D#7 D

V IV III- II- I bII7 *mf* I

Gtr. 2

*mf*

98

Gtr. 1

F#7 B7 E- A13 E-

V7/VI V7/II II- V II-

Gtr. 2

*mf*

102

Gtr. 1

A13 D Dmaj7 E-7 F#7 B7

V I I II- V7/VI V7/II

Gtr. 2

107

Gtr. 1

E- A13 E- A13 D

II- V II- V I

Gtr. 2

## 6 Parte B

## Merengue jocoso

112

Gtr. 1

D7 G G# F#-

Gtr. 2

*f* V7/IV IV bII/IV III-

116

Gtr. 1

B9 E- A13 D C7 D7

Gtr. 2

V/II II- V I bVII V7/IV

121

Gtr. 1

G C#-7b5 F#- B9

Gtr. 2

IV VII° III- V/II

125

Gtr. 1

E- A13 D G

Gtr. 2

II- V I *mf* IV

129

Gtr. 1

G# F#- B9 E-

Gtr. 2

*mf* bII/IV III- V/II II-

## Merengue jocoso

7

133

A13 D G C#-7b5

Gtr. 1

V I IV VII°

Gtr. 2

137

F#- B9 E- A13 D

Gtr. 1

III- V/II II- V I

Gtr. 2

142

Parte C Cuartalidad

D E F#

Gtr. 1

I *f* II III

Gtr. 2

*f*

147

G Dmaj7 D7 Cuartalidad G

Gtr. 1

IV I V7/IV IV

Gtr. 2

152

C# F# B E A

Gtr. 1

V/III III V/II II V

Gtr. 2

## Merengue jocoso

8

157

D

Gtr. 1

I

Gtr. 2

The image shows a musical score for two guitars, labeled Gtr. 1 and Gtr. 2. The score is in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The piece is titled "Merengue jocoso" and is on page 88. The specific measure shown is 157. Above the first staff (Gtr. 1), there is a measure rest followed by a D chord (D4, F#4, A4, D5) and a melodic line consisting of a dotted quarter note D5, an eighth rest, a quarter note E5, and a quarter note F#5. Above the second staff (Gtr. 2), there is a measure rest followed by a D chord (D3, F#3, A3, D4) and a bass line consisting of a dotted quarter note D3, an eighth rest, a quarter note E3, and a quarter note F#3. The score ends with a double bar line.

Anexo C. Partitura del tercer aire "Son expresivo".

Score

Son  $\text{♩} = 60$

## Son expresivo

Emilio Atencia

Intro

E13

Parte A

Amaj7 C#-7 C7

Guitarra 1

Guitarra 2

*f* V

*f*  $\text{♩}$

I III- bII7/II

5

B-7 E Amaj7 C#-7 C7

Gtr. 1

Gtr. 2

II- V I III- bII7/II

9

B-7 E Amaj7 A#-7b5

Gtr. 1

Gtr. 2

II- V I *mf* VII°/II

*mf*

13

B-7 E Amaj7 A#-7b5

Gtr. 1

Gtr. 2

II- V I VII°/II

©

2 Son expresivo Parte B

17 B-7 E Amaj7 F#-7

Gtr. 1  *f*

Gtr. 2  *f*

21 C#-7 Dmaj7 C#-7 B-7 Bb7 Amaj7 A7 Dmaj7 C#-7 A#-7b5

Gtr. 1 

Gtr. 2 

26 B-7 E F# E D

Gtr. 1 Cuartalidad 

Gtr. 2 

31 C# D G# C# F# E Amaj7

Gtr. 1 

Gtr. 2 

36 Amaj7 B-7 C#-7 B-7 Amaj7 A#-7b5 B-7 Dmaj7 C#-7

Gtr. 1 *mf* 

Gtr. 2 *mf* 

Parte C

## Son expresivo

3

41

B-7 Amaj7 E Amaj7 F#-7 E7

Gtr. 1

Gtr. 2

II- I V I VI- V7

45

Dmaj7 C#-7 B-7 Amaj7 E G#-7b5 F#-7

Gtr. 1

Gtr. 2

IV III- II- I V VII° VI-

49

E7 Dmaj7 C#-7 B-7 Amaj7 E7

Gtr. 1

Gtr. 2

V7 IV III- II- I V7

*f*

53

E13 E9 Amaj7 Dmaj7 G#-7b5

Gtr. 1

Gtr. 2

V V I IV VII°

Parte A

57

C#-7 F#7 B-7 E Amaj7 C#-7 C7

Gtr. 1

Gtr. 2

III- V7/II II- V I III- bII7/II

Son expresivo

4

61

Gtr. 1

Gtr. 2

B-7 E Amaj7 C#-7 C7

II- V I III- bII7/II

65

Gtr. 1

Gtr. 2

B-7 E Amaj7 A#-7b5

II- V I *mf* VII°/II

*mf*

69

Gtr. 1

Gtr. 2

B-7 E Amaj7 A#-7b5

II- V I VII°/II

Parte B

73

Gtr. 1

Gtr. 2

B-7 E Amaj7 F#-7

II- V I *f* VI-

*f*

77

Gtr. 1

Gtr. 2

C#-7 Dmaj7 C#-7 B-7 Bb7 Amaj7 A7 Dmaj7 C#-7 A#-7b5

III- IV III- II- bII7 I V7/IV IV III- VII°/II

## Son expresivo

5

Cuartalidad

82

Gtr. 1

B-7 E F# E D

II- V VI V IV

Gtr. 2

87

Gtr. 1

C# D G# C# F# E Amaj7

III IV V/III V/VI VI V I

Gtr. 2

Anexo D. Partitura del cuarto aire "Puya briosa".

Score

*Puya briosa* ♩ = 140

**Puya briosa**

Emilio Atencia

Intro

Guitarra 1

Guitarra 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Parte A

Guitarra 1

Guitarra 2

Chords: G13, E-, E-9, E-, E-11, VI-, VI-, VI-, VI-, G13, D7, G13, D9, Gmaj7, C9, G13, D7, Gmaj7, C9, D9, D7, G13

Accents: *f*, *f*, *mf*, *mf*, *f*

Other markings: *mf*, *f*, *f*

2 Puya briosa

21 D9 Gmaj7 D7 G13 D9

Gtr. 1

Gtr. 2

V I V7 I V

26 Gmaj7 D7 G13 D9 Gmaj7

Gtr. 1

Gtr. 2

I V7 I V *mf* *mf*

31 C9 G13 D7 Gmaj7 C9

Gtr. 1

Gtr. 2

IV I V7 I IV

36 G13 D9 Gmaj7 Parte B D9 G13

Gtr. 1

Gtr. 2

I V I V I

41 G#13 Gmaj7 D9 G G#13

Gtr. 1

Gtr. 2

bII7 I V I bII7

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Puya briosa'. It consists of five systems, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 21-25) features chords D9, Gmaj7, D7, G13, and D9. The second system (measures 26-30) features Gmaj7, D7, G13, D9, and Gmaj7, with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The third system (measures 31-35) features C9, G13, D7, Gmaj7, and C9. The fourth system (measures 36-40) features G13, D9, Gmaj7, a section labeled 'Parte B' with a D9 chord, and G13. The fifth system (measures 41-45) features G#13, Gmaj7, D9, G, and G#13. Fingerings are indicated by Roman numerals (I, V, IV) and bar lines. Accents (>) are placed under certain notes in the bass line.

## Puya briosa

3

46 G9 D9 G13 G#13 Gamj7

Gtr. 1

Gtr. 2

51 D9 G G#13 G9 Parte C D

Gtr. 1

Gtr. 2

56 D9 D7 D7sus4 D7 D9

Gtr. 1

Gtr. 2

61 D7 D7sus4 D7 Cuartalidad D E

Gtr. 1

Gtr. 2

67 D

Gtr. 1

Gtr. 2

4 Puya briosa

G13 Gmaj7 G G9

73

Gtr. 1

Gtr. 2

I I I I

78

G13 Gmaj7 G G9 G13

Gtr. 1

Gtr. 2

I I I I I

83

D9 D7 D7sus4 D7 D9

V V7 V V7 V

Gtr. 1

Gtr. 2

88

D7 D7sus4 D7 Parte A Gmaj7 D7

V7 V V7 I V7

Gtr. 1

Gtr. 2

94

G13 D9 Gmaj7 D7 G13

I V I V7 I

Gtr. 1

Gtr. 2

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Puya briosa'. It consists of five systems, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system (measures 4-73) features chords G13, Gmaj7, G, and G9. The second system (measures 73-78) features G13, Gmaj7, G, G9, and G13. The third system (measures 78-83) features D9, D7, D7sus4, D7, and D9. The fourth system (measures 83-88) features D7, D7sus4, D7, and a section labeled 'Parte A' with Gmaj7 and D7. The fifth system (measures 88-94) features G13, D9, Gmaj7, D7, and G13. Fingerings are indicated by 'I' and 'V' above notes. Accents (>) are placed under notes in the bass line of the second staff of each system.

## Puya briosa

5

99

D9 Gmaj7 D7 G13 D9

Gtr. 1

V I V7 I V

Gtr. 2

104

Gmaj7 C9 G13 D7 Gmaj7

Gtr. 1

*mf* IV I V7 I

Gtr. 2

*mf*

109

C9 G13 D9 Gmaj7 Parte B  
D9

Gtr. 1

IV I V I V

Gtr. 2

114

G13 G#13 Gmaj7 D9 G

Gtr. 1

I bII7 I V I

Gtr. 2

119

G#13 G9 D9 G13 G#13

Gtr. 1

bII7 I V I bII7

Gtr. 2

6

## Puya briosa

124 Gmaj7 D9 G G#13 G9

Gtr. 1

Gtr. 2

Coda

129 D7 E- E-9 E- E-11

Gtr. 1

Gtr. 2

134 G13 D7 G13 D9 Gmaj7

Gtr. 1

Gtr. 2

139 C9 G13 D7 Gmaj7 C9

Gtr. 1

Gtr. 2

144 G13 D9 G13 Gmaj7 G

Gtr. 1

Gtr. 2

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Puya briosa'. It consists of five systems, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system (measures 124-128) features chords Gmaj7, D9, G, G#13, and G9. The second system (measures 129-133) features chords D7, E-, E-9, E-, and E-11. The third system (measures 134-138) features chords G13, D7, G13, D9, and Gmaj7. The fourth system (measures 139-143) features chords C9, G13, D7, Gmaj7, and C9. The fifth system (measures 144-148) features chords G13, D9, G13, Gmaj7, and G. The score includes various guitar techniques such as fretting (I, V, VI-), dynamics (f), and articulation (accents). A 'Coda' section is indicated at the end of the first system.

**Anexo E. Links de audios MP3.**

Audio del primer aire paseo amoroso:

[https://1drv.ms/u/s!Ai5hlZEL\\_iRMwn6yTkx-mLmtJX2a?e=oS70Dr](https://1drv.ms/u/s!Ai5hlZEL_iRMwn6yTkx-mLmtJX2a?e=oS70Dr)

Audio del segundo aire merengue jocoso:

[https://1drv.ms/u/s!Ai5hlZEL\\_iRMwwGNiDGtCnOPC4OZ?e=kyO1hc](https://1drv.ms/u/s!Ai5hlZEL_iRMwwGNiDGtCnOPC4OZ?e=kyO1hc)

Audio del tercer aire son expresivo:

[https://1drv.ms/u/s!Ai5hlZEL\\_iRMwwDXLOn2lBQpjdJ?e=r9E5e0](https://1drv.ms/u/s!Ai5hlZEL_iRMwwDXLOn2lBQpjdJ?e=r9E5e0)

Audio del cuarto aire puya briosa:

[https://1drv.ms/u/s!Ai5hlZEL\\_iRMwn95z52FIUNIEQfK?e=bP5Tey](https://1drv.ms/u/s!Ai5hlZEL_iRMwn95z52FIUNIEQfK?e=bP5Tey)